

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»

На правах рукописи

Великанов Андрей Григорьевич

**ЭСТЕТИКА СИМУЛЯКРА:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

**Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата философских наук**

Научный руководитель:
Хренов Николай Андреевич,
доктор философских наук, профессор

Москва

2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Реальность и симуляция	19
1.1. Симуляция и проблема субъекта.....	19
1.2. Методологический эссенциализм.....	26
1.3. Семиотическая модель симулякра.....	32
Глава 2. Эстетические теории в онтологическом и этическом аспектах	39
2.1. Рацио и сенсус. Реальность всеобщего.....	39
2.2. Эстетика как способ отношения к симуляции.....	47
2.3. Концепция «мягкой науки».....	56
2.4. Зрение и мировоззрение.....	59
2.5. Стилль и метод в искусстве.....	68
Глава 3. Модели эстетических принципов отношения к симуляции	76
3.1. Архитектура и симуляция поверхности.....	76
3.2. Границы симуляции.....	93
3.3. Анаморфическое восприятие.....	102
3.4. Искусство наблюдения.....	107
Заключение	116
Список использованной литературы	119
Приложение. Краткий словарь терминов	124

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Понятие «симулякр», известное еще в античной философии (Платон), получает новые смыслы в постструктуралистской философии (Ж.Батай, Ж.Делез, Ж.Бодрийяр). Если у Платона симулякр — это копия того, что не существует, не обладает эйдосом, идеей, то в современной культуре это понятие символизирует собой страх потери реального, настоящего. Отсюда такие выражения, как «страсть к реальному» (Бадью) и «проникновение в Реальное Вещи сквозь паутину видимости» (Жижек). История и реальность уступили место «симулятивной гиперреальности симулякров» (Бодрийяр). Наряду с этим как в философии, так и в бытовом сознании присутствуют противоположные убеждения – реальность объективна и несомненна. Неопозитивисты и представители естественных наук оперируют однозначной реальностью и проблема ее потери не представляет для них какого-либо интереса. С такой точки зрения реальность доступна и познаваема.

В истории философии известны различные принципы иерархии типов реальности, но в каждом случае они вполне однозначны и определены. Нерасчлененное бытие Парменида позднее предстает в виде многообразия форм и видов реальности, доступной к познанию. Платон считает реальным только мир идей, а чувственный мир, по его мнению, не является истинно существующим. Аристотель создает иерархию уровней всего сущего и, начиная с него, такая иерархия в философских концепциях становится обязательной. Иммануил Кант гносеологически и онтологически различает эмпирическую, трансцендентальную и трансцендентную реальности. Карл Поппер (философия неопозитивизма) делит бытие на три уровня: материальное бытие вне нас, мир психики как субъективное бытие, мир объективного духа, т.е. надличностного сознания. В целом можно сказать, что в классической философии то, что неклассифицируемо в определенной концепции, изгоняется из сферы внимания, лишается статуса реального.

Существенное изменение такой позиции происходит в постструктурализме, когда центром внимания становится язык. Утверждается, что реальность может быть постигнута только через системы знаков. В противовес классической иерархии, образом которой является мировое дерево (*Arbor Mundi*) появляется другая биологическая метафора – ризома (Делез и Гваттари). Если дерево противопоставлено окружающей природе, оно есть порядок, совершенство, Космос, вокруг которого хаос, то ризома не знает границ, она есть весь мир. Нет больше той реальности, которую можно отбросить, не придавать ей значения. Вместе с тем появляется особый интерес к терминам «симулякр» и «симуляция», которые трактуются семиотически. Знаковые системы разрушаются, знаки теряют связь с референтами, реальность предстает как хоровод симулякров (Бодрийяр). Реальность, стремящаяся компенсировать потерю классической иерархии, стремится стать гиперреальностью.

Тем не менее, по-прежнему существует представление об иерархии реальности. Бодрийяр употребляет слово порядки (*les ordres*) по отношению к симулякрам. Первый порядок – отражение реальности, второй – искажение и маскировка реальности, третий – сокрытие непосредственного отсутствия реальности, четвертый – полная утрата всякой связи с реальностью, переход знака из строя обозначения в строй симуляции. И в этом порядке хоровод симулякров приобретает статус единственной и самодостаточной реальности, отрицая предыдущие порядки. Эта гомогенность, недоступность, неинтерпретируемость «новой» реальности становится травматической для массового сознания, науки, культуры.

Можно интерпретировать порядки симуляции несколько по-другому. Отметим три этапа отношения человека к реальности. Первый – человек в природе (фюсис греков, натурфилософия). Второй – человек, активно преобразующий природу, создающий новый рукотворный мир (от классицизма и просвещения к модернизму). Наконец, созданная человеком культура выходит из-под контроля, становится самостоятельной и способной

к стихийной деятельности без конкретного автора. Реальность – нечто вышедшее из сферы возможного понимания и интерпретации (что казалось легко достижимым с помощью науки и техники). Реальность неизведанна и пугающа, непонятна, неинтерпретируема. Метафора этого состояния – первобытный человек перед неизвестной природой. Единственный способ общения с таким миром – ритуалы и магические действия. Сегодняшнее состояние напоминает ту беспомощность, которую испытывал первобытный человек перед природой. Создается впечатление, что человек завершил один круг познания и вступает в новый, который в какой-то степени будет повторять старый.

Приверженцам традиционных взглядов свойственна опора на однозначную реальность. Понятие симуляции приобретает для них стойкий негативный оттенок, – как вредоносное изобретение постструктуралистской философии. Общее убеждение в негативности симуляции распространяется на различные категории: симулированное не истинно (позитивизм, рационализм), с точки зрения этики – это зло, онтологический статус симуляции не определен, с точки зрения аксиологии симуляция не обладает ценностью.

Такие взгляды, несомненно, восходят к религиозным представлениям о мире, сотворенном высшим существом в некоем логическом, этическом и эстетическом единстве. Даже после радикальных философских тезисов, противостоящих таким взглядам (от «Бог умер» Фридриха Ницше до призыва к изгнанию метафор традиционной реальности из языка Жака Деррида) философия по-прежнему содержит следы классических представлений. В эстетике это проявляется в некритическом отношении к представлению о том, что культура и искусство основаны на стремлении к прекрасному.

Эстетическая оценка симуляции негативна даже у представителей постструктуралистских теорий. Бодрийяр говорит, что «эстетика иллюзий» сопровождается «обязательной тоской». В этих рассуждениях эстетическое

суждение является следствием других оценок, например онтологических. Возможно ли эстетическое суждение о симуляции сделать самостоятельным и получить в связи с этим новые наблюдения и следствия? С одной стороны, эстетика всегда была младшим и дополнительным членом в философских дисциплинах. С другой стороны, можно найти в истории философии несколько ярких примеров эстетических суждений, имеющих важнейшие последствия.

Для интерпретации проблемы симуляции необходимы новые практики восприятия и понимания. Именно искусство может стать такой практикой, но совсем не в традиционном смысле, поклонения красоте мира, а в смысле исследования, эксперимента, «пытки природы», если перефразировать этимологию древнеславянского корня «искус». Возможно, что русский язык подсказывает такую возможность, ведь в этимологии европейских языков искусство содержит определенный смысл умения, мастерства (*тэхнэ, арт*), и только в русском наравне с искусностью слышится *эксперимент*. И опять можно обратиться к первобытному состоянию человека, у которого искусство зарождалось как ритуал и только позже пришло к осознанию прекрасного.

Однако декларировать такую задачу недостаточно. В современном мире традиционное понимание искусства как практики, направленной на прекрасное, сменяется новыми представлениями, интерпретирующими искусство как особый язык со своими законами. И поскольку этот тезис переводит нас в область семиотики, можно сказать, что кризис реальности сходен с другим кризисом – кризисом искусства. Язык искусства также симулирован, как и реальность. Выделить из него необходимый инструмент – задача нетривиальная.

Кризис реальности и смерть искусства – сходные и различные явления. С одной стороны, в неклассической и постнеклассической философии противоречие и кризис есть основание для дальнейшего движения. Вместе с тем, направление такого развития до сих пор неясно. Вместо движения

вперед часто наблюдается стремление вернуться к традиционным ценностям. Постмодернизм был заведомо отождествлен с гибелью культуры, его возможности развития культуры не были использованы.

Искусство на протяжении своего развития также проходило различные этапы, в которых принципиально менялось отношение к реальности. Классическое искусство, основанное на мимесисе, репрезентировало реальность, стремилось к однозначной референции. Вместе с тем, в классическую эпоху философия оперировала понятием трансцендентного, а искусство – соответствующим ему понятием возвышенного. С приходом авангардных форм произведением искусства может стать любой объект, предложенный художником. Искусство модернизма было, с одной стороны, отрицающим старую культуру, с другой стороны, – творящим, проективным, создающим новую реальность. При этом референциальная связь с реальностью не терялась, модернистский художник всегда точно знал, на что конкретно направлен его проект. Симулятивная реальность, окружающая нас, в значительной степени есть продукт модернистских проектов, вышедших из-под контроля человека. В постмодернистскую эпоху человек оказывается живущим не в природе, за пределами которой – трансцендентное, возвышенное, он живет в культуре, которая содержит в себе как симулятивные формы прошедших эпох, так и вновь создаваемые иллюзии. При этом след классических представлений (вокруг реальность, за пределами которой – трансцендентное) по-прежнему присутствует в массовом сознании. Симуляция заменяет собой классическую трансцендентность, причем как в бытовых представлениях, так и в философском мышлении.

Необходимо отметить, что понимание проблем симуляции в современном мире категорически отличается от традиционной референции, свойственной классическому мимесису. Это значит, что рассмотрение примеров классического искусства может лишь обозначить фундаментальное

различие с современной эпохой, но не может дать исчерпывающий материал для осмысления симуляции в современном мире.

Искусство как инструмент с когнитивно-методологической функцией неоднократно осмысливалось в истории философии. Наиболее интересные концепции принадлежат Гегелю, Казимиру Малевичу и Джозефу Кошуту. Эти концепции, как правило, были сопряжены с резкой критикой предыдущих форм искусства и даже декларациями о смерти искусства как такового. Сегодня складывается схожая ситуация.

Поскольку симуляция имеет семиотическую природу (знаки, оторванные от реальности и ссылающиеся друг на друга, «самодублирование знака как раз и кладет конец тому, что он обозначал», Бодрийяр), то можно задать вопрос, способно ли вообще современное искусство к наблюдению и осмыслению симуляции? Репрезентативная функция искусства, безусловно, только осложняет ситуацию, производить симуляцию следующих порядков бессмысленно. Бессмысленно также возвращаться к старым формам искусства, отрицая постмодернистскую культуру, это также приведет только лишь к симуляции таких форм. Однако современное искусство имеет возможность постижения различных языков и знаковых систем (в терминологии Мишеля Фуко – дискурсивных практик) и именно эта его способность является ключевой. Современное искусство не репрезентирует, не проектирует, но дает возможность наблюдения через язык описания. Симуляция как совокупность незнакомых языков с постоянно меняющимися правилами – вот наиболее интересный объект для искусства.

Однако искусство требует нового осмысления для того, чтобы оно было способно увидеть новую реальность. Кто является субъектом этого зрения, каким образом можно понять, описать, интерпретировать данный процесс, – именно это и представляет основной интерес данной работы. Для этого требуется критика и новая интерпретация таких категорий, как зрение и понимание, коллективное мышление, автор, смерть автора и так далее.

Постструктуралистский подход, который описывает реальность как хаотическую игру знаков, тем самым выводит ее за пределы осмысленной интерпретации. Рационалистическое мышление хорошо понимает физический мир, но современную культуру, созданную самим человеком, в целом интерпретирует как нечто хаотическое, потерявшее связь с конкретной реальностью. В данной работе ставится методологическая задача найти эстетическое отношение к действительности (но не в наивном понимании Чернышевского). Рассуждать о симуляции с помощью общепринятой терминологии эстетики – прекрасное, безобразное, чувственное восприятие, суждение вкуса – значит остаться в рамках традиционных представлений. Возвращаясь к метафоре первобытного человека перед неизведанной физической природой, поиск метода познания новой реальности происходит с помощью эксперимента, проб и ошибок, нелогических действий, игры. И это искусство, но только в новом понимании, не как эстетическое действие, выражающее красоту физической природы, или как модернистский инструмент борьбы за осуществление тотального проекта, а как инструмент познания новой реальности.

Одна из гипотез, выдвигаемых в данной работе, заключается в том, эстетическое (и не обязательно негативное) суждение по отношению к симуляции может быть выработано с помощью «точки зрения» Другого. Известно, что данный концепт достаточно развит в постструктуралистских теориях, однако в данной работе предлагается возврат к более традиционному пониманию воспринимающего субъекта с другой точкой зрения, с другой системой ценностей (в частности на основании эстетических идей Иммануила Канта).

Другая проблема – понятие автора в современном творчестве. Критика категорий автора в работах Ролана Барта и Мишеля Фуко была достаточно категоричной, однако по сути так и не привела к существенным последствиям в теории искусства. По-прежнему имеется однообразное повторение авторских штампов в любой художественной практике. Одним из

важнейших методологических принципов данной работы является утверждение о наиболее интересном субъекте творчества – информационной среде (которую в традиционной терминологии можно было бы назвать творящей культурой, отрицающей культуру сотворенную). Проблема философской категории субъекта в данном случае также нуждается в уточнении. Несколько интересных задач возникают в связи интерпретацией искусства как способа познания. В связи с этим предлагается рассмотреть формы коллективного действия в искусстве в противовес архаичной выставочной деятельности.

Таким образом, актуальность темы исследования обусловлена, с одной стороны, необходимостью теоретического постижения понятия симулятивного в качестве конкретно определенного с помощью эстетической оценки, с другой – возможностью создания аналитического языка новых форм искусства, причем не отрицающих старые, но опирающихся на них.

Степень научной разработанности проблемы

Теоретические источники для данной работы включают несколько ключевых тем.

Вопросы бытия, реальности и симуляции в античной философии рассмотрены на примере идей Парменида, Сократа, Платона, Аристотеля. Изменения понятий реального в философии Нового времени анализируются с помощью трудов Декарта, Ньютона, Лейбница, Канта, Гегеля. Для рассмотрения концепций модернистской эпохи и неклассической философии использованы тексты Ф.Ницше, Н.Г. Чернышевского, Н.Ф. Федорова. Анализ проблемы соотношения симулятивного и реального в постнеклассической философии проводится на основе работ Ж.Бодрийера, С.Жижека, Ж.Делеза, М.Фуко, Ф.Гваттари, Ж.-Ф.Лиотара. Тема противопоставления эссенциализма и номинализма исследуется с помощью идей Фомы Аквинского, Дж.Локка, К.Поппера. Теоретические исследования в области семиотики, которые могут быть положены в основу данного исследования,

принадлежат Ч.Пирсу, Дж.Локку, Б.Расселу, Ж.Делезу, Ю.М.Лотману, Г.Щедровицкому. Эстетические теории, как имплицитного, так и эксплицитного периодов, послужили важнейшей теоретической основой данной работы. Среди авторов следует упомянуть Аристотеля, Баумгартена, Канта, Гегеля, Н.Г. Чернышевского, Дж.Кошута, А.Ф.Лосева, Д.Прециози. Тема антиэссенциализма в теории искусства и соответствующие философские идеи изложены в соответствии с текстами Л.Витгенштейна, К.Поппера, М.Витца. Семиотическая теория искусства представлена работами Д.Прециози. Тезисы К.Гринберга и Р.Краусс задают тему теории современного искусства.

Что касается конкретно темы «эстетика симуляции», то она существует на сегодняшний день как набор концепций, не имеющий единого программного поля. К ним можно отнести теории симулякра Ж.Батая и Ж.Делеза, теорию мифа Р.Барта, социологическую концепцию Ж.Бодрийяра, психоаналитическую концепцию С.Жижека, эстетические концепции Б.Гройса, концепции соотношения изобразительного искусства и кинематографа с реальностью М.Ямпольского, концепцию действительности как потока информации В.Савчука. В данной работе сделана попытка обосновать принципиально новую концепцию эстетики симуляции, учитывая и используя уже существующие.

Цель диссертационной работы

Исследовать и теоретически осмыслить понятие «симуляция» с философско-эстетической точки зрения.

Задачи диссертационной работы

Для достижения поставленной цели потребовалось разрешение ряда задач:

— Выявить проблему категории «симуляция» на уровне происхождения и становления в различных теориях. Проследить

трансформацию понятия симулятивного в новоевропейской интеллектуальной культуре.

— Осмыслить место понятия «симуляция» в системе смежных понятий: симуляция, иллюзия, имитация, подобие, мимесис.

— Вычленить структурные компоненты понятия симулятивного в контексте постмодернизма.

— описать и проанализировать виды деятельности, в которых симуляция приобретает самостоятельную ценность;

— проследить различные известные способы эстетического отношения к симулятивной реальности с помощью анализа избранных философских текстов;

— обосновать формы эстетического отношения к симуляции как к произведению «искусства без автора», при котором необходимо творчество наблюдателя.

Объект исследования — феномен симуляции и его осмысление в различных философских системах.

Предмет исследования — эстетический аспект симулякра.

Методология исследования

Поскольку эстетика симуляции в современной философии представлена лишь отдельными концепциями и не представляет единого поля, методологический аспект отношения к симуляции в данной работе становится важнейшим. Основываясь на перечисленных ниже философских идеях, автор формирует собственный методологический принцип.

Данный принцип подразумевает отказ от безальтернативных, идеологических построений, односторонних определений в качестве единственно возможных, что восходит к гегелевскому принципу дополнительности (если действительность богаче любого определения, то адекватное ее описание требует учета противоположной точки зрения). В

современном искусствоведении эта позиция представлена идеей анаморфизма Д.Прециози. Опираясь на этот принцип, автор диссертации разрабатывает анаморфическую методiku как необходимую для осмысления реальности и применения в практике искусства наблюдения. Такая методика соответствует постмодернистской плюралистичности знания, например, дискурсивным практикам М.Фуко, концепции легитимации знания Ж.-Ф.Лиотара, критике центризма Ж.Деррида, классификации симулякров Ж.Бодрийера.

Поскольку симуляция рассматривается как состояние знаковых систем, в данном исследовании особое значение придается методологическому аппарату семиотики, а также различным теориям языка, в частности, гипотезе лингвистической относительности Сепира-Уорфа.

Существенной основой методологии данной работы явилась концепция методологического номинализма (наряду с критикой методологического эссенциализма), разработанная Карлом Поппером.

В диссертации особое внимание уделяется аналитическим методам аналогии, противопоставления и сопоставления, а также категории дихотомии, амбивалентности и антиномичности. Вместе с тем, постановка проблемы в данной работе предполагает как теоретическое, так и практическое исследование, относящееся к наблюдению и интерпретации конкретных явлений. Таким образом, исследование делится на теоретический и прикладной уровни.

Теоретический уровень:

— описание концепций эстетической рефлексии, связанных с понятием симуляции: анализ теоретических работ, положивших основу эстетике симуляции, составляющих имплицитный и эксплицитный этапы, работу с категориями и понятиями;

— выбор и описание метода эстетического отношения к симуляции;

Прикладной уровень:

— описание и анализ различных явлений культуры, служащих примерами для формирования метода и проверки его применения.

Научная новизна определяется следующими факторами:

1. Впервые предложена и теоретически обоснована концепция эстетического отношения к симулякру, основанная на практике коллективного наблюдения.

2. Доказана значимость явлений симуляции в современной культуре и способность искусства взаимодействовать с явлениями симуляции и познавать их.

3. Введены в научный оборот такие понятия, как «анаморфическое восприятие» и «внерациональный псевдосубъект восприятия».

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Онтологический статус симуляции определяется общностью наблюдения явлений современной культуры. Симулякр представляет собой нечто, обусловленное коллективным восприятием. Является ли это нечто объективной реальностью, то есть независимой от субъекта, перестает иметь значение. Между природой, которая претендует на объективность в классической философии, и человеком стоит огромный массив культуры, который обладает не меньшей ценностью, чем природа. Природное осмысливается через культурное, и его безусловная объективность может оказаться сомнительной в восприятии того или иного сообщества. Эстетическое отношение к симуляции формируется не на основе рационалистической оценки качества вкуса, а как следствие практики **совместного восприятия** и принадлежности к определенным стереотипам мышления.

2. В современной культуре формируется **внерациональный псевдосубъект восприятия**, которому принадлежит универсальное знание и видение и который транслирует наблюдателю свои впечатления. Этот

субъект и есть сама симуляция (во всех возможных формах: коллективного бессознательного, разума культуры, линейно понимаемой истории). Профанные общепринятые нормы восприятия служат идеальным материалом для формирования этого псевдосубъекта.

3. Предлагается интерпретировать историю искусства как три эпохи (**эпоха мимесиса, модернизм, постмодернизм**, аналогично периодизации философии — классика, неклассика, постнеклассика), в рамках которых складывались уникальные способы познания, философского осмысления мира и творческой реакции на этот мир. В каждую из этих эпох **искусство рассматривается как один из основных когнитивных инструментов, формирующий личность и саму эпоху.**

4. Существуют формы взаимоотношений художника, окружающего контекста и наблюдателя, которые описываются в нетрадиционных понятиях и претендуют на то, чтобы быть новыми формами искусства. Некоторые явления современной культуры могут вообще не иметь конкретного автора, они являются продуктом среды коммуникации и воспринимаются как **произведения искусства без авторства.** Это не значит, что в таких событиях нет места художнику, он может быть инициатором исходного явления, но главное для него — научиться видеть последующие события и интерпретировать их.

5. Предлагается концепция **анаморфического восприятия**, понимающаяся как такая интерпретация предмета суждения, для которой важен взгляд через другие предметы и привлечение для анализа множественных точек зрения. Анаморфическое восприятие реализуется не как классическое познание субъекта по отношению к внешнему объекту в конструировании знака по отношению к референту. Анаморфическое восприятие направлено на симуляцию, в которой знак направлен на другой знак. Таким образом, имеет место метафора архаической (досемиотической) формы деятельности, не нуждающейся в надстроенной системе обозначений по отношению к реальности. Анаморфическому восприятию присуща

антиэссенциалистская позиция, отказ от неизменных, самотождественных сущностей.

Теоретическая и практическая значимость исследования

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы для выяснения эстетических аспектов идеи симуляции, а также для построения и описания новых форм искусства. Материалы исследования могут также найти применение в рамках преподавания соответствующих курсов и спецкурсов философии искусства, искусствоведения, а также современной философии.

Соответствие паспорту научной специальности

Проведенное исследование включает в себя:

– рассмотрение генезиса и развития понятия «симуляция» в его соотношении с понятием реального в рамках различных систем репрезентации, — античность, Средние века, Новое время, современность (соответствует п.1, п.2, п.3, п.27 паспорта);

– выявление и различение в современных концепциях симуляции элементов дискурса как исторически обусловленных, так и отвечающих специфике современности (п.10, п.24);

– принципиальное новое осмысление явлений культуры как имеющих особый онтологический статус симулятивного, что не подразумевает обязательной негативной оценки и придает им определенный аксиологический статус (п.4, п.9, п.16);

– формирование метода наблюдения симуляции как творческого акта (п.14, п.15, п.24).

Таким образом, диссертация соответствует паспорту научной специальности 09.00.04 – «Эстетика» (философские науки).

Апробация исследования

Основные положения диссертации обсуждены на заседаниях Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания. Отдельные аспекты работы нашли отражение в докладах конференций («Языки общественных наук», Российская академия народного хозяйства и государственной службы, 2012; «Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике», Овсянниковская эстетическая конференция, МГУ, 2012; Открытый исследовательский семинар научно-образовательного центра «Социально-политические исследования технологий», Томский государственный университет, 2012), в многочисленных публичных выступлениях, а также изложены в девяти публикациях автора, в том числе в одной монографии («Симулякр ли я дрожащий или право имею». М.: НЛО, 2007). Материалы и результаты исследования были использованы в нескольких курсах лекций по философии искусства и современному искусству, которые автор читал в 2010-2018 гг. в следующих учебных заведениях: отделение культурологии факультета философии НИУ ВШЭ, Свободные мастерские Московского музея современного искусства, Центр Авангарда Еврейского музея, «Открытая школа» (Манеж), Академия коммуникаций Wordshop, Музей современного искусства «Гараж». Курс «Философия искусства» включает в себя как теоретический цикл лекций, читаемый автором, так и постоянный исследовательский семинар с участием студентов и выпускников курса, на котором применяются методики, разработанные в данной диссертации.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 17,1 а.л.).

Статьи по теме диссертации, опубликованные в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, утвержденный ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Великанов А.Г. Как физики съели лириков с потрохами и не подавились // Логос. 2006. №4 (55). С. 20-30. (0,6 а.л.)
2. Великанов А.Г. Творчество культуры // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370. С. 61-65. (0,7 а.л.)
3. Великанов А.Г. О чем говорит архитектура? // Обсерватория культуры. 2014. № 1. С. 126-136. (1,4 а.л.)
4. Великанов А.Г. Selfie ergo sum // Логос. 2014. №4 (100). С. 95-104. (0,4 а.л.)

Другие публикации:

5. Великанов А.Г. Симулякр ли я дрожащий или право имею // М.: Новое литературное обозрение. 2007. – 272 с., ил. (Монография). (12,3 а.л.)
6. Великанов А.Г. Что сообщает современное искусство? // Опыт и теория: рефлексия, коммуникация, педагогика: сборник научных статей / Под общ. ред. П.А. Сафронова. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2012. С. 138-149. (0,4 а.л.)
7. Великанов А.Г. Декодирование эпохи // Каталог выставки «Код эпохи». М., 2013. URL: <https://www.kodepohi.ru/andrey-velikanov> (дата обращения: 15.01.2019) (0,3 а.л.)
8. Великанов А.Г. Россия — родина художественных слонов //Диалог искусств. 2014. №3. С. 62-65. (0,5 а.л.)
9. Великанов А.Г. Федоров и Малевич. Беспредельность космоса // Каталог выставки «Авангард и авиация». М., 2014. С. 8-13. (0,5 а.л.)

Структура работы соответствует целям и задачам исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

ГЛАВА 1. РЕАЛЬНОСТЬ И СИМУЛЯЦИЯ

1.1. Симуляция и проблема субъекта

Термин «симуляция» использовался в философии до современности довольно редко, между тем многие исторические философские концепции, не использовавшие этот термин, имеют отношение к современным концепциям симуляции. Таким образом, описательный подход к истории термина может упустить некоторые важные идеи, в которых сам термин просто не употреблялся, но, тем не менее, современная его интерпретация имеет к ним прямое отношение. С другой стороны, скрупулезное перечисление исторических примеров употребления термина может быть бессмысленным, поскольку не все эти употребления связаны с актуальными концепциями. Рассмотрена не просто история термина, а те философские идеи, которые являются источником современных представлений и интерпретаций симуляции. Практически все эти идеи восходят к теории эйдосов Платона, в котором впервые возникает понятие симуляции.

Ключевым понятием онтологии Платона является понятие идеи, или эйдоса. Отметим следующий факт – различные значения этих слов (*idea* – вид, образ, наружность, род, способ; *eidos* – вид, образ, образец) в различной степени находят свое отражение в построении данной теории. Мир идей (универсум эйдосов) есть комплекс абсолютных и в своем абсолютном совершенстве неизменных эталонов (*eidos* как образец) конкретных вещей. Способом бытия идеи является ее воплощаемость и воплощенность во множестве материальных предметов, существующих в качестве слепков с нее и запечатлевающих в себе ее образ (*idea* и *eidos* как образ). Конкретная вещь существует лишь постольку, поскольку является материальным воплощением идеи (*idea* – как наружность), и именно соотнесенностью с определенной идеей определяется как самость вещи, ее равенство себе самой (*idea* и *eidos* как вид), так и ее вхождение в соответствующее множество (*idea*

– как род), – воплощение идеи есть способ бытия вещи (idea – как способ). Идеи недоступны чувствам потому, что сама природа их не та, что природа вещей чувственного мира. Чувственный мир является порождением мира идей и материи и не является истинно существующим, реальным.

Отметим сразу множество аналогий и заимствований из учения Платона в истории философии. Например, учение об умопостигаемом мире идей (эйдосов) и о чувственно воспринимаемом многообразии конкретных вещей является предтечей оппозиции интеллигибельное – сенсигельное. Введенное Платоном понятие Хоры для обозначения перманентного круговорота бытия в себе самом: «вечно движущееся, возникающее в некоем месте и вновь из него возникающее»¹ – вне выхода за собственные пределы («Тимей») является прообразом постмодернистской Хоры – синонима семиотического хаоса. И, конечно же, наиболее известный пример – это симулякр, у Платона – вещь, не имеющая прообраза, идеи. Для Платона таким симулякром было произведение искусства, «копия копии», попытка художника создать объект не по образу, а по его копии. Соответственно, в мироздании Платона это ошибка, то, что подлежит осуждению и изгнанию.

Наиболее известная работа, описывающая генезис симуляции, основанный на идеях Платона – «Платон и симулякр» Ж.Делеза. Обратим внимание на то, что Делез делает акцент на том, что Платон придерживается принципа отбора между ложным и истинным: «мотивацию, лежащую в основе теории идей, следует искать в волевом стремлении выделять и отбирать. Это вопрос “проведения различий” между самой “вещью” и ее образами, между оригиналом и копией, моделью и симулякром»².

Концепция иерархии бытия послужила отправной точкой для многих онтологических построений в дальнейшей истории философии. Классическая философия ставит целью прежде всего нахождение подлинного бытия, в отличие от кажимого. Платоновское разделение мира на мир идей и мир

¹ Платон. Тимей // Собр. соч в 4-х т.т. Т. 3. М.: Мысль, 1990. С.536.

² Делез Ж. Логика смысла. URL: <https://fil.wikireading.ru/23450> (дата обращения: 4.02.2019)

подобий является началом европейской метафизики и на ее закате переходит в марксизме в разделение материального и идеального бытия. В период средневековья бытие рассматривается с религиозных позиций: истинное бытие – Бог, мир же несамостоятелен, сотворен из «ничто» и без заботы Бога исчезнет в «ничто». Новое время акцентирует внимание как раз на подвластности бытия человеку как оформляющему, собирающему из него мир (как в плане познавательном, так и в плане практическом). Это становится причиной «инфляции» понятия бытия – теперь оно воспринимается как внешнее, неуловимое человеком в его познании, а вскоре начинает восприниматься как философская иллюзия. Реабилитация понятия бытия в философии 20 в. связана с именем Хайдеггера. Он говорит³ о новом условии усмотрения бытия (отличного от существования) – о поэтическом мышлении. Бытие – вечно проясняемое раскрытие присутствия (конкретного единства вещей и человека). Современная философия видит в абсолютизации понятия бытия одну из причин «смерти философии» в современной культуре и, как уже говорилось, часто сводит онтологические проблемы к семиотическим, например, рассматривая понятия различия и тождества.

Проблема отношения к симуляции не может быть исследована без важнейшей темы субъекта. Постмодернистские метафоры смерти субъекта, смерти автора приобретают ключевое значение, поскольку отношение к симуляции может быть выстроено лишь с точки зрения субъекта или группы субъектов. Интересно, что первая в истории философии опора на тему субъекта наблюдается также у Платона. Существует весьма распространенная концепция, гласящая, что в античности происходит разрушение целокупности мира, слитности с ним человека. В современности это приобретает форму крайнего индивидуализма и разрыва человека с природой, которая в свою очередь становится нечеловекообразной. При этом можно считать, что такой процесс является вполне самостоятельным, присущим человеку, а философия лишь следит за изменениями и создает

³ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997.

соответствующие концепции (такая точка зрения характерна, например, для марксизма). Но можно интерпретировать это явление по-другому. Например, Ф.Гиренок считает, что изменения в мироощущении античного человека произошли благодаря эпатажной деятельности малоазийских философов, вторгнувшихся в благостный мир древней Греции, и посеявших в нем сомнение.

А.Ф. Лосев описывает взгляды Платона, придерживаясь вполне материалистических марксистских взглядов. С другой стороны, у Лосева есть множество иллюстраций к тому, как Платон отбирает необходимых ему гомеровских героев (и их поступки) и отбрасывает других, противоречащих его подходу, таким образом конструируя свой Космос в соответствии со своими установками.

Начнем с того, как Лосев, анализируя терминологию, отказывает античной философии в существовании личности: «Есть такой латинский термин: “субъектум”. Но можно ли переводить его на русский язык как “субъект”? Никакого отношения к нашему слову “субъект” этот термин не имеет. Что значит “субъектум”? То, что “суб” – под, что подброшено, подложено под конкретное качество и свойство, которым обладает данная вещь, то есть это не только совокупность определенных свойств, но и носитель этих свойств. Так это же объект, а не субъект!»⁴. При этом, продолжает Лосев, латинская приставка «об» говорит о том, что находится перед нашими глазами, таким образом, «субъектум» – это носитель свойств, а «объектум» – это каким объект представляется нашим чувствам. Отметим, что, во-первых, личность в этой схеме весьма фантомна (вроде бы она и должна воспринимать, но ее можно и вообще исключить из рассмотрения), а во-вторых, такая схема является классической моделью репрезентации.

Точно также Лосев отмечает, что «индивидуум» это не личность, а «неделимое», «нераздельное». «Стол состоит из ножек, доски и т. д. – это

⁴ Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev/Losev_12Tezis.php (дата обращения: 01.09.2018)

делимое, а с другой стороны, стол есть стол, сам по себе он неделим, он есть «индивидуум». И стол, и любая кошка есть такой «индивидуум». Так при чем же здесь личность? «Индивидуум» – самый настоящий объект, только взятый с определенной стороны, и больше ничего. Поэтому никакой личности при объективном описании античного космологизма я не нахожу»⁵, – говорит Лосев. В конце концов, он вообще отказывает античному Космосу в существовании личности – «Нет никого, раз нет личности, а есть только что. Космос – это что, а не кто».

С другой стороны, Лосев описывает, как Платон отбирает необходимые ему явления и отбрасывает другие для того, чтобы сконструировать свой универсум эйдосов. Во-первых, Лосев говорит, что Платон «был далек от буквального и непосредственного использования народной мифологии. Она всегда имела для него символический смысл и использовалась преимущественно только для выражения его философских концепций»⁶. В то же время, он часто использует мифологические образы как реально существующие, если это ему необходимо, – «трактует Орфея, Мусея и прочих полумифических поэтов и музыкантов как вполне реальных и исторических деятелей»⁷. С другой стороны, можно наблюдать «уничтожающую критику Гомера», поскольку Платон «раздражен не только отсутствием у Гомера знания сущности богов, но и частыми рассказами Гомера о недостойном поведении богов»⁸. Герои, описанные у Гомера, также часто порицаются, – «Ахилл не мог так неблагочестиво и злобно упрекать Аполлона и бессильно ему грозить»⁹. Но если Гомер описывает своих героев как «богоподобных», то это заслуживает всяческих похвал Платона.

⁵ Там же.

⁶ Лосев А.Ф. Жизненный и творческий путь Платона // *Платон*. Собрание сочинений в 4 т. Т.1. М.: Мысль, 1990. С.3-69.

⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Ч.1. Учение Платона об искусстве. Теория искусства. URL: http://www.odinblago.ru/filosofiya/losev/aflosev_istoriya_antichno/chast_pervaya_uchenie/ (дата обращения: 15.09.2018)

⁸ Там же.

⁹ Там же.

Когда же Платон строит свой Космос, то в этом действии чувствуется как раз бунт человека против целокупности мира, его исход из целостности единого Космоса. Вместо единого бытия Парменида Платон предлагает иерархически упорядоченную схему бытия, расчленяет его на уровни. За физическими причинами и выше их находятся метафизические причины – невидимые, но улавливаемые интеллектом идеи. Сверхчувственный мир идей-эйдосов реален, он не просто присутствует в мире, а выступает творящим, энергичным началом бытия, утверждает Платон. Эйдос является «чистым бытием» чувственно воспринимаемой вещи или ее парадигмой – сверхчувственной моделью. Платоновские эйдосы – не вещи, а то, чем вещь должна быть, когда неподлинное бытие не затмевает ее сущность.

В «Тимее» и «Федре» Платон объясняет природу чистого бытия: эйдосы – никем и ничем не порожденные последние причины, предельные и неизменные основания и высший смысл бытия. В диалоге «Софист» для характеристики эйдосов вводятся понятия множественности, покоя и движения: любая идея, чтобы быть самой собой, т.е. единой и предельной, должна отличаться от других эйдосов, быть для них небытием. Таким образом, в каждом эйдосе содержится некое количество чистого бытия и бесконечно большая доза небытия. Каждая идея в своем чистом бытии неподвижна, но воплощаясь в слове-логосе, она движется по отношению к другим, соотносится с ними, создавая возможность бесконечно большого числа чувственных воплощений.

Единое и нерасчлененное бытие Парменида Платон дополняет идеей небытия. Это дает ему возможность ввести множественность как характеристику бытия. При этом мир чувственных вещей Платон располагает между обладающим множественностью интеллигибельным бытием и небытием. Связывает, «скрепляет» интеллигибельный и чувственный миры органическая соразмерность как основополагающий онтологический принцип. Этот принцип становится и основанием платоновской антропологии.

Но как же так, личности в античном мире нет, а человек бунтует против целокупности космоса? Парадокс будет разрешен, если поставить знак равенства между бунтующим человеком и самим Платоном, так уважительно относящимся к богам. Ахилл, который бранился на Аполлона, безусловно, должен быть осужден, но Прометей, укравший огонь и изменивший существование людей, Сизиф, обманувший смерть, Тантал, похитивший собственность Зевса, и, наконец, гомеровский Одиссей, долго сражавшийся с Посейдоном, – это все инкарнации Платона, строящего свой Космос. Цель этого действия – новое обретение Единого Благого после его потери. Платон конструирует Единое Благое из вещей, которым отказано в реальности, но наблюдение за которыми и дает возможность определить мир идей.

Классическая философия долгое время отстаивала тезис рационалистического познания мира субъектом, причем субъект и объект предстают категориями, обладающими независимостью друг от друга. Проблема субъекта получает новое звучание в классической философии после трансцендентальной философии Иммануила Канта. Невозможно мыслить «вещи в себе» так, словно бы мы о них не мыслили. Невозможно мыслить некую вещь, делая вид, будто мы не знаем, что именно мы мыслим эту вещь. Невозможно в мышлении пропускать сам факт мышления. Любые суждения, которые претендуют на то, чтобы мыслить и представлять нечто абсолютное, то есть то, что существует само по себе в определенном качестве, безотносительно к факту мышления, представляются догматическими.

Модернистская культура и неклассическая философия расшатывают однозначное понимание субъекта. Он, познающий субъект, сам начинает понимать, что не является чем-то целым и однозначным. В психоанализе постулируется наличие неконтролируемых психологических уровней (Оно и Сверх-Я), в марксизме – субъект как продукт социальных связей, в структурализме – перенос с личного на безличностный контекст.

Постнеклассическая философия и постмодернистская культура радикально переосмысливают понятие субъекта. Вслед за ницшеанским тезисом о смерти Бога, Мишель Фуко утверждает смерть субъекта, а Ролан Барт – смерть автора. Вместе с тем, в современной философии актуален феномен индивидуальности и программная интенция на «воскрешение субъекта». Раздробленность мира постмодернистской культуры создает у субъекта ощущение потери себя (отсюда метафора – зеркало мира, в котором субъект себя видел, разбито на множество осколков). Этот негативный аспект современной культуры создает стремление вернуться к классическим ценностям, восстановить то классическое «зеркало», в котором все отражалось «правильно». Но единственная возможность такой универсальной истины – тоталитарная культура с установками на всеобщие ценности. Проблема «воскрешения субъекта» может быть осмыслена в контексте темы данного исследования, как эстетическое суждение субъекта по отношению к симуляции. Это значит – не одно зеркало на всех, но каждый индивидуум, для которого эта проблема существует, может собрать из осколков мир, не общий, не универсальный, не абсолютный, но свой собственный. Причем эстетическое понимается не только в традиционном смысле (как оценка чувственного восприятия), но и в современных аспектах – коммуникативном, семиотическом и социальном.

1.2. Методологический эссенциализм

Противостояние номинализма и эссенциализма по поводу природы имени (онтологической или конвенциональной) поможет в интерпретации современных семиотических теорий по отношению к симуляции. В соответствии с установками номинализма, слово есть знак вещи и ничего более, оно конвенционально. Эссенциализм утверждает обратное: слово содержит в себе суть вещи.

Изначально этот спор касался только смысла религиозных обрядов, в частности, таинства евхаристии. Как следует истолковать слова Христа, указующего на хлеб, – «сие есть тело мое»? Является ли хлеб причащения всего лишь знаком или это действительно тело Бога? В рамках религиозного эссенциализма хлеб на самом деле становится Божественным телом, а не является его знаком. Этот религиозный спор и превратился в длительное философское противостояние. Для номинализма слово есть условный знак вещи, для реализма – оно не случайно и содержит в себе суть предмета. Американский теоретик искусства Дональд Прециози считает, что всю историю европейской культуры определило противостояние этих двух философских течений¹⁰. Спор Локка с эссенциалистами о происхождении и сущности языка был кульминационной точкой в этом противостоянии. Но эта борьба продолжается до наших дней, то ослабевая, то разгораясь снова. Например, эссенциалистские взгляды были отброшены рационализмом XVIII века, но затем ожили вновь после поражения Французской революции. Именно с такой позицией Прециози связывает особенности того времени – цензуру, репрессии, тотальный контроль над культурной жизнью и образованием. Номиналистов обвиняли в ужасах революции (именно так Карлейль выступал против Локка), ученых, придерживающихся рационалистических взглядов, изгоняли из академий (так Кювье поступил с Ламарком). Креационизм, сформулированный в школе Кювье, основывался на точке зрения, что биологические виды неизменны. Точно так же в соответствии с эссенциалистскими взглядами неизменен язык. Таким образом, креационизм можно считать биологической разновидностью эссенциализма. Как считает Прециози, история и далее развивалась по такой же схеме, – все прогрессивное было связано с номинализмом, а мракобесие и реакция – с эссенциализмом.

¹⁰ *Preziosi D. Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science. New Haven & London: Yale University Press, 1989.*

Однако непримиримость философского аспекта этой проблемы весьма условна, ведь это противоречие разрешил еще Фома Аквинский. Он считал, что универсалии не могут быть определены одним образом, они существуют тройко, – в божественном интеллекте до всяких вещей, как сущность вещей и как абстрактные формы в человеческом уме. Кроме этого, Фоме Аквинскому принадлежит одна из интерпретаций основной гносеологической проблемы средневековья (соотношения веры и знания). Опираясь на взгляды Аристотеля, он считал, что истины науки и истины веры не могут противоречить друг другу. Одна и та же истина может один раз являться нам как истина веры, а другой раз как истина знания.

Другими словами противоречие по поводу природы имени, строго говоря, не является противоречием, поскольку утверждения оппозиционеров принадлежат разным языкам. В зависимости от уровня подхода (гносеологического, онтологического, эстетического) и контекста имени будут только словами или будут содержать в себе сущности вещей. В определенной ситуации одно высказывание будет истинным, другое – не будет иметь смысла. Очень интересны те обстоятельства, которые подтолкнули Фому к необычному решению. Будучи преподавателем университета он написал две свои знаменитые работы – «Сумма против язычников» и «Сумма теологии» изложив христианские постулаты два раза, для неверующих и для студентов-богословов. Это подсказало ему саму возможность наблюдения чего-либо со стороны, с разных точек зрения.

Релятивистские и синтетические построения Фомы Аквинского были философским прорывом в средние века, но, тем не менее, противоречие, связанное с сущностью имен, время от времени снова становится актуальным. Карл Поппер в работе «Нищета историцизма» описывает современный аспект противостояния по поводу природы знака. Вообще, эссенциализм (от лат. *essentia* – сущность) – теоретическая и философская установка, характеризующаяся приписыванием некоторой сущности неизменного набора качеств и свойств. Поппер описывает методологический

принцип, восходящий к средневековому эссенциализму и дальше, к Аристотелю, выдвинувшему идею второго уровня бытия, определявшей совокупность качеств вещи, её «чтойность». Термин схоластической философии «эссенция» был латинизированным аналогом чтойности. Поппер говорит: «Методологические эссенциалисты склонны формулировать научные проблемы в таких терминах, как: «что такое материя?», «что такое сила?», «что такое справедливость?» Они убеждены, что исчерпывающий ответ на такие вопросы, открывающий реальное, или сущностное, значение этих терминов и тем самым реальную, или истинную, природу обозначаемых ими сущностей, является по крайней мере необходимой предпосылкой научного исследования, если не его главной задачей. В противоположность этому, методологические номиналисты формулируют свои проблемы в таких, например, терминах: «как ведет себя данная частица материи?» или «как она движется в присутствии других тел?»¹¹.

Спор номиналистских и эссенциалистских взглядов находит свое отражение и в искусстве. Существует целое направление в современной американской теории искусства под названием «антиэссенциализм». Ключевой вопрос направления – возможна ли вообще теория искусства, возможны ли неизменные определения как произведения искусства, так и самого искусства? Один из представителей антиэссенциализма М.Витц сформулировал¹² в 1956 году ответ на этот вопрос, суть которого в том, что искусство не имеет необходимых и достаточных свойств, и поэтому неизменные определения и вообще теория невозможны. Автор перечисляет известные теории искусства, каждая из которых претендует на уникальность. Формальная теория считает, что живопись есть сочетание и отношение пластических элементов. Все, что есть искусство – имеет форму. Неискусство не имеет формы. Эмотивная теория считает главным

¹¹ Поппер К. Р. Ницета историцизма // Вопросы философии. 1992. №8. С. 66.

¹² Витц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. Антология / Под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга, 1997. С. 43-59. URL: <http://velikanov.ru/lib/weitz.asp> (дата обращения: 1.03.2018)

выражение эмоции в некоем чувственно воспринимаемом публичном средстве (medium). Интуитивистская (Б.Кроче) – творческий познавательный духовный акт. Наконец, волюнтаристская теория отвергает простодушные определения и стремится найти комплекс всех возможных характеристик, которые делают нечто произведением искусства. Вариант волюнтаризма: если в чем-либо обнаруживается три признака – воплощение желаний, наличие общедоступного языка и гармонию, – то перед нами произведение искусства. Моррис Витц справедливо считает, что все теории неадекватно описывают искусство, поскольку каждая из них пренебрегает чем-то. Например, для Б.Кроче публичность не является необходимой в акте творчества, таким образом архитектура не будет считаться искусством.

Крайне авантюрный склад искусства делает невозможным необходимый набор признаков, и исключает неизменную дефиницию. Как только будет дано определение, искусство станет мертвым, принадлежащим прошлому. В качестве примера Витц сравнивает два понятия – трагедия и греческая трагедия, как открытое и закрытое понятия. Все авторы греческих трагедий и все тексты известны, новых не появится. Поэтому можно дать точное определение этому историческому жанру. Но как только будет дано определение понятию «трагедия», станут невозможными новые произведения в этом жанре, трагедия перестанет быть открытой структурой.

Витц указывает на принадлежность к эссенциализму вопроса «Что есть искусство?» и говорит, что вопрос может быть задан только в форме «Какого рода понятием является искусство?». Упомянув идеи Людвига Витгенштейна и его работу «Философские исследования», автор говорит, что не следует спрашивать, «какова природа некоторого философского X?» или даже семиотически «что X означает?». Вопросы могут быть такие – «Каково применение и использование X?», «что X делает в языке?». Витц ссылается на рассуждение Витгенштейна о играх и о попытке понять можно ли дать общее и исчерпывающее определение всем играм: «Я имею в виду настольные игры, карточные игры, игры в мяч, Олимпийские игры и так

далее. Что общего для всех них? ... Если вы понаблюдаете за ними, вы не увидите что-либо общее для них всех, но лишь сходства, родственные отношения, целый ряд таковых...»¹³. Находятся не необходимые и достаточные свойства, а только «сложная сеть сходств, частично совпадающих и пересекающихся». И вот вывод, который делает Моррис Витц: «Проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что именно мы называем «искусством» мы также не найдем общих свойств – только нити сходства. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или скрытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем «искусством», благодаря этим сходствам»¹⁴.

Итак, понятие «искусство» – открытое понятие. Новые художественные формы, новые движения постоянно будут возникать и это потребует ответа критиков на вопрос, должно ли быть расширено понятие или нет. При этом набор необходимых и достаточных свойств невозможен логически. Вопрос о сущности искусства несостоятелен, и все же Витц приводит пример, в котором фраза «Это произведение искусства» возможна. Но только в том случае, когда это похвала автору, оценка его труда, а не основание или определение.

Некоторые эссенциалистские утверждения, упомянутые автором, и отказывающиеся чему-либо вправе быть произведением искусства, крайне интересны в контексте данной диссертации, – «это никем не было сделано», «краска случайно пролилась на холст», «это существует только в душе, а не в какой-то публично наблюдаемой вещи». В каком случае кусок дерева, выброшенный на берег, можно считать скульптурой? Витц говорит, что распространенные определения, подразумевающие необходимые признаки (это не представлено чувственно при помощи какого-то средства, это не

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

является продуктом человеческого умения), не позволят считать это искусством. Эти примеры кажутся нам крайне важными, поскольку большинство явлений симуляции «никем не были сделаны», «получились случайно», «фантом, не обладающий сущностью»¹⁵, и тем не менее, они могут претендовать на статус произведений искусства и эстетической оценки. Отсюда следует, что некоторое знание и умение необходимо наблюдателю, зрителю, а не автору, творящему артефакты по некоторым предустановленным правилам.

1.3. Семиотическая модель симулякра

Необходимость рассмотрения симуляции как знаковой системы подтверждается тем фактом, что постмодернистские теории определяют симуляцию как «феномен тотальной семиотизации бытия вплоть до обретения знаковой сферой статуса единственной и самодостаточной реальности»¹⁶.

Структура простейшего знака известна со времен стоиков. Имя (как и любое высказывание) обязательно связано с двумя внешними по отношению к нему явлениями. Во-первых, это объект реального мира, на который имя указывает, во-вторых, тот смысл, который имя несет, и который может быть постигнут умом. Само же имя является материальным носителем смысла и постигается чувствами. С тех пор множество авторов внесли свою лепту в формирование семиотики, – Августин, Соссюр, Моррис, Пирс, Рассел, Витгенштейн, Барт, Деррида. Семиотика представляет собой внушительный аппарат описания знаковых систем. Тем не менее, в этой науке до сих пор нет общепринятой терминологии. Этот факт напоминает нам о том, что всей логической непогрешимости семиотические концепции иногда интуитивны и

¹⁵ Там же.

¹⁶ История философии. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2002. URL: <http://velikanov.ru/philosophy/simuljacija.asp> (дата обращения: 9.02.2019)

даже поэтичны. Например, Алексей Лосев нечто подобное «означаемому» определял как «общение твари с инобытием», а «тварь» называл «инобытийною сущностью»¹⁷. Все это в целом и приводит к таким, например, высказываниям: «Семиотика это то, что люди, называющие себя семиотиками, называют семиотикой»¹⁸, что свидетельствует о некоторой неопределенности задач и концепций. Но, с другой стороны, можно также утверждать принадлежность семиотики к самому высокому уровню осмысления или, как говорил Кант, «философии согласно мировому понятию». Ведь только философия умеет давать определения типа «человек это человек» (а такое утверждение в семиотике называется автореференцией). Чувствуя за собой это высокое предназначение, семиотика часто уходит от строгой логической определенности, присущей конкретному частному знанию.

Семиотика рассматривает как язык любую структуру или систему, не только лингвистическую. Ритуальные обряды и визуальный язык кино и поведение, – все является системой знаков и объектом рассмотрения этой науки. Отсюда следует интересный вывод. С одной стороны, семиотика осознает проблему референции, то есть соглашается с отсечением реального мира от своего объекта, но, с другой стороны, любой материальный объект может быть знаком. Семиотика и рассматривает абсолютно все как свой объект. Кроме того, любая теория с точки зрения семиотики может и должна быть переведена на семиотический язык. Короче говоря, все на свете является знаками. Постулируя предмет своего рассмотрения как знак и описывая его свойства, семиотика оказывается перед необходимостью объяснять и интерпретировать все сущее. Получается, что она подменяет собой онтологию.

¹⁷ Лосев А.Ф. Миф – развернутое магическое имя // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С.217.

¹⁸ Горный Е. Что такое семиотика? // Радуга. 1996. № 11. С. 168.

Тот факт, что семиотика также пытается переносить свои методы на объекты, отличные от естественного языка, означает, что эти объекты рассматриваются как метафоры языка, а семиотические термины толкуются расширительно и неоднозначно. Чтобы избежать банальной путаницы, будем пользоваться простейшими описаниями семиотических категорий. Итак, знак состоит из двух частей, – материального носителя (постигается чувствами) и смысла (постигается разумом). Кроме того, есть внешний по отношению к знаку, также материальный, объект, на который знак указывает, ссылается (отсюда термин «референт»). Семиотика изучает структуру знака, соотношение его частей, его отношение к объектам реального мира, а также отношения знаков между собой. Знак представляет референт в языке, то есть репрезентирует его. Если в реальном пространстве предмет представлен нашему восприятию, презентирован, то в системе знаков он представлен еще раз, то есть репрезентирован. Наиболее известная семиотическая проблема, связанная с понятием симуляции, – кризис репрезентации, то есть потеря знаком связи со своим референтом. Знаки стремятся сослаться на другие знаки, но не на своих референтов. Эта проблема известна также как кризис референции.

С тех пор как появилась и была осознана проблема соотношения симуляции и реальности, семиотика необычайно усложнилась. Дело не только в кризисе референции, но и в том, что простая конструкция «смысл-носитель-объект» практически никогда более не реализуется в своем классическом варианте. Система знаков, которая была неким факультативным дополнением к реальности, стала совершенно самодостаточной. Реальность может быть нами осмыслена только через систему знаков, то есть через язык. Зато симуляция доступна нам непосредственно, она и состоит из знаков, а, точнее, является композицией семиотических составляющих с нарушенными и трансформированными связями. Язык в своем позитивистском понимании есть практический инструмент, устанавливающий связи человека с реальным миром. Но он уже

давно осознан как некий императив, диктующий смыслы и управляющий всем сущим (это описано, например, в таких терминах, как «языковые игры» Витгенштейна и «дискурсивные практики» Фуко). Что же тогда говорить о совершенно самодостаточной симуляции, которая без всякого творческого участия человека способна порождать явления с удивительными свойствами? Эти явления обладают большей степенью присутствия, наличия и влияния, чем реальный мир. Если по-прежнему рассматривать их как знаки, вступающие в отношения лишь друг с другом, то получаем известные уже постструктуралистские симулякры, эфемерные образования, которым позитивистское мышление отказывает в онтологическом статусе. Однако эти явления вполне способны контактировать с реальным миром. В некоторых случаях симуляция сама способна создавать вещи по своему образу и подобию. Но гораздо важнее, что реальные объекты указывают на симулятивные явления как на более «настоящие», гиперреальные. Если классическая семиотика утверждала, что знаки указывают на материальные объекты, то теперь реальности приходится опираться на симуляцию, указывать на нее как на референт.

Однако причиной симуляции может быть не только ошибочная репрезентация, но и само явление репрезентации. В свете уже описанного противостояния номинализма и эссенциализма можно обнаружить интересные особенности генезиса симуляции. Если номиналистская интерпретация во всех случаях будет трактовать репрезентацию как условность, конвенцию, то с точки зрения эссенциализма принятое соответствие знака и референта претендует на «подлинность». Наделение знака признаками сущего (эссенции) будет правдоподобным только до тех пор, пока знаки ссылаются на свои референты. Как только эта связь теряется, знак с точки зрения эссенциалиста становится ложью, обманом, симуляцией, копией несуществующего. Если же, следуя взглядам Фомы Аквинского, принять возможность восприятия с точки зрения различных (даже очень

противоречивых) концепций, то становится ясна самостоятельная ценность симуляции.

Наивные эссенциалистские взгляды отождествляют знак с сущностью референта, считают знак идентичным отражением реальности. И в античной, и в средневековой философии постоянно присутствует тема обретения подлинной реальности, истины, абсолютного, божественного. Если рассматривать универсум эйдосов Платона как схему репрезентации, то в ней тоже возникает проблема семиотической симуляции. Вещи как копии идей обладают онтологическим статусом, симулякры, как ошибки, копии без идей, подлежат уничтожению, изгнанию. Миметическое искусство имеет главной целью идентичное отражение действительности, поклонение божественному совершенству мира. Аристотель говорил: «Так как поэт есть подражатель, так же как живописец или какой-нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть»¹⁹. Даже те эксперименты в искусстве, которые имели целью изображать то, чего нет в реальности, но что «должно быть», ставили своей целью соответствие представлениям об этих вещах, которые укладывались в картину непротиворечивого божественного мира.

Неклассическая философия перестает быть философией тождества. Если в классическую эпоху речь шла об идентичной передаче сущности первоисточника, то в неклассической акцент делается на трансформациях, превращениях, постоянном умножении бытия. Искусство становится проективным, и не только в деталях. Художники выдвигают тотальные проекты создания нового мира. Проявляется крайне авантюрный, непредсказуемый характер искусства. Проблема субъекта, автора, как амбициозного творца нового мира, равного Создателю, становится одной их ключевых.

¹⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва: Гослитиздат, 1957. С.127.

В модернистской культуре появляется отличный от классики критерий истинности знака. Это критерий соответствия главному повествованию, «метанаррации» (Лиотар). Соответствие реальному становится не столь важным, сколь соответствие основной идее. Вместе с тем, появляются открытые научные системы и философские концепции. По утверждению Делеза, «Открытая система – это когда концепты соотносятся с обстоятельствами, а не с сущностью»²⁰. Примером такой системы можно назвать психоанализ, идеи которого менялись на протяжении жизни Зигмунда Фрейда и продолжают меняться после его смерти. Открытая система реагирует на обстоятельства реального, но вместе с тем сама способна умножать бытие, производить новые смыслы и дискурсы, то есть то, что Фуко называл дискурсивностью.

В постнеклассической философии репрезентация и референция теряют свою однозначную взаимобратную направленность (что как раз и представляет собой кризис семиотических связей). Симуляция уже не представляется ложной репрезентацией, наоборот, всякая репрезентация становится симуляцией. Симулякр приобретает онтологический статус. В ситуации постмодернизма человек живет не в реальной природе, а в культуре, которая создана в результате сложной деятельности эквивалентных замещений, умножения бытия и тотальных модернистских проектов.

Можно сказать, что симулякр претерпевает сложные метаморфозы – от полного отрицания, негативных качеств знака без референта к позитивному элементу внереферентной онтологии. Любая репрезентация становится симулятивной, но не просто обманом, несоответствием сущности, а инструментом отношения к окружающему миру, его познания, а также творения, творчества, поскольку в семиотическом пространстве любое нарушение статус кво приводит к созданию нового.

²⁰ Делез Ж. От «Анти-эдипа» до «Тысячи плато». Письмо суровому критику. // Переговоры (Pourparlers). СПб.: Наука, 2004. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_per/01.php (дата обращения: 15.02.2019)

Симуляция предстает языком знаков с особыми правилами, отличными от формальной логики и здравого смысла. Изучение морфологии и синтаксиса этого языка, его структуры и «поиск неструктурного в структуре» – представляет особый интерес в рамках данного исследования.

Постмодернистские симулякры – это знаки, оторванные от своих референтов, и ссылающиеся лишь друг на друга. Симуляция, семиотизированное бытие, становится единственной и самодостаточной реальностью. Значит ли это, что мы живем в мире вымыслов, подделок и призраков и ничего реального больше нет? Для человека классической эпохи реальность – однозначное онтологическое понятие. Но даже и в классике реальность познается через знаковую систему, модель коммуникации, позволяющую нам описать тождественное общее восприятие языком пространственных координат, длительностей и т.п. И если в классическую эпоху можно было надеяться на однозначную модель репрезентации реальности, то сегодня таких моделей – множество. Симулякры также являются средством общения, основанного на коннотативных смыслах высказывания. И если Делез вслед за Ницше призывал «перевернуть платонизм вверх ногами», то почему бы не считать мир симулякров новым универсумом эйдосов? Тогда производимые им копии, при условии, что они доступны совместному восприятию, – объективные вещи, иерархически низшая реальность, а отличие от реальности идеальной. Назовем их пока, за неимением лучшего термина, вещами симуляции. У них нет автора, их никто не придумал. Этим они в корне отличаются от сознательного творчества, такого, как воплощение художником образа в материале, как и симуляция принципиально отличается от мимесиса.

ГЛАВА 2. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ В ОНТОЛОГИЧЕСКОМ И ЭТИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

2.1. Рацио и сенсус. Реальность всеобщего

Термин «эстетика» предложил Александр Готлиб Баумгартен в 1735 году. В своей диссертации «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения»²¹ он образовал слово «эстетика» от греческого αἴσθησις — «чувственное восприятие». Цель была весьма благородная – дать возможность «философам не без громадной пользы проникать также в те искусства, которыми могут быть усовершенствованы низшие познавательные способности, заостряться и применяться более благоприятным образом на благо мира»²². Баумгартен находился вполне в русле рационалистических представлений своего учителя Вольфа (ученика Лейбница). Поэтому эстетика была призвана как новый инструмент разума, расширяющий его познавательные способности, позволяющий ему рассудочно проникать в области, которые недоступны логике.

Итак, изначально эстетика – наука о чувственном познании. Оно у Баумгартена «низшее», это младший брат логического и рассудочного познания. Правда, Баумгартен признает, что чувственное всегда предшествует логическому, таким образом, оно хотя и низшее, но все-таки первое. Но впоследствии разум должен обязательно подтвердить, объяснить, верифицировать чувственное. В результате у Баумгартена термины, описывающие рассудочную деятельность, распространяются на «низшее»

²¹ *Baumgarten A.G. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halae Magdeburgicae, 1735.*
//Цит по: *Столочич Л.Н. Красота, Добро, Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994. С.95.*

²² Там же.

познание и появляются «чувственная пронизательность», «острота чувств», «чувственная память», «чувственное суждение»²³.

Последний термин – прямой предшественник кантовского суждения вкуса. Вообще эстетика после Баумгартена стала развиваться весьма стремительно (первыми авторами были Кант и Гегель). Причем развивалась она как вперед, так и назад во времени. Считается, что до XVIII века она присутствует имплицитно, например, можно говорить об античной эстетике. В наши дни этот термин можно понимать в трех разных значениях: 1) наука о чувственном познании, 2) область философии, занимающаяся категорией прекрасного, 3) философия искусства. Последнее присутствует и у Баумгартена; напомним, что он хотел помочь философам «проникать в искусства», но был, конечно, занят, в основном, гносеологическими проблемами. «Красота» (или «прекрасное») стала совершенно особой эстетической категорией у более поздних авторов, но корни этого можно найти и у изобретателя эстетики, поскольку он пытался исследовать совершенство чувственного познания. Красота в определенном смысле и есть качество чувственного восприятия.

Несмотря на идеи Баумгартена, особой необходимости выделять самостоятельную философскую дисциплину для мира чувственного не было. В гносеологии уже давно существовали течения, утверждавшие примат сенсительного. Известен спор рационализма, с одной стороны, и сенсуализма (или эмпиризма), с другой. Причем оба направления имели корни в классической греческой философии. Рационализм исходил от пифагорейцев с их приоритетом рационально-логических начал, интересом к числовой и структурной сущности вещей, а также от Платона и Сократа, которые полагали, что мир, воспринимаемый посредством чувств, не есть истинно существующий. Для рационализма характерны установки на разумность и естественную упорядоченность мира, наличие в нем внутренней логики и гармонии, а также убеждение в способности разума постичь мир и устроить

²³ Там же.

его на разумных началах. Как гносеологическая концепция рационализм провозгласил разум главным источником познания. Декарт, Спиноза, Лейбниц считали, что опыт и чувства не дают безусловно достоверного (т.е. объективного, всеобщего и необходимого) знания. Только разум – основа знания и критерий его истинности.

Источником сенсуализма можно считать милетскую школу досократиков с присущей ей акцентом на чувственное восприятие материально-вещественного мира. В более поздней античной философии оформилось противопоставление чувственного и рационального познания. Тезис античного сенсуализма, восходящий к стоикам, *nihil est in intellectu quod non sit us in sensu*, был многократно повторен позднее в различных вариациях. «Нет ни одного понятия в человеческом уме, которое не было бы порождено первоначально, целиком или частично, в органах ощущений», – говорит Гоббс. Ламарк утверждал: «Все, что составляет содержание нашего сознания, возникает благодаря ощущениям». Он также подчеркивал недоверие к спекуляциям разума, – «все, что порождается умом, но не связано с каким-либо воспринятым через ощущение предметом, бесспорно, является химерой»²⁴. Вера в то, что ощущения обмануть не могут, и разум никак не трансформирует их в процессе осознания, нашло отражение во множестве позитивистских теорий. Эта вера являлась (и до сих пор является) составной частью главной позитивистской иллюзии, – чувственный опыт как абсолютно точный инструмент познания, к которому добавлена логика, вместе якобы продуцируют истину.

В сенсуализме познание вообще исчерпывающе сводилось к чувственному опыту. Результаты такого опыта якобы обладали онтологическим статусом. Причем уже у Протагора и Секста Эмпирика чувства говорят не только о причине воспринимаемых объектов, но и о состоянии воспринимающего субъекта. Такие онтологические установки были позднее неоднократно поддержаны, – «существовать – значит быть

²⁴ Ламарк Ж.-Б. Философия зоологии // Избр. произведения в 2 т. Т. 1. М.: Изд. АН СССР, 1955. С.933.

воспринимаемым» (Беркли), «существовать – значит быть воспринимающим» (Дидро). XX век также внес свою лепту: например, «сенсibiliи» – структурные единицы бытия у Рассела.

В рамках оппозиции рационализма и сенсуализма случались также попытки соединить их в некоторое единство: когнитивный синкретизм Пьера Абеляра или три источника достоверного знания Иоанна Солсберийского, – чувства, разум, вера.

Эстетика в момент своего появления в значительной степени дублировала весь тот круг проблем, который уже долгое время существовал в отношениях между рационализмом и сенсуализмом. Но тем закономернее она сразу же (у Канта и Гегеля) оттолкнулась от уже известного противостояния «разум–чувства» и занялась другой, но все-таки имеющей прямое отношение к чувственному, проблематикой. «Красота» и «прекрасное» есть в первом приближении оценка качества ощущения. Эстетика заинтересовалась той практикой, в которой категория прекрасного стоит на первом месте, а именно искусством. Следствием этого было то обстоятельство, что эстетика стала средством анализа искусства. В результате развития эстетических теорий сложилось убеждение, что искусство и эстетика неразрывно связаны как практика и ее теория. Однако совсем не очевидно, что эстетика должна заниматься исключительно искусствам, так же как не очевидно, что единственной (или самой важной) категорией искусства является красота. Например, искусство в каком-то смысле способно решить проблему противостояния рационализма и сенсуализма, оно всегда стремилось к синтетическому методу, в котором объединяются разум и чувства.

Противопоставление разума и чувства было осознано в Новое время и стало ключевой темой в отношениях двух философских течений — рационализма и эмпиризма. Когда-то чувственное и логическое представляли собой неразрывное целое. Греки жили в Космосе, в котором Красота, Добро и Истина сливались в единое Благо. В наши дни эти понятия являются

предметами исследования разных областей знания (эстетики, этики и логики). Вполне сознательное разделение Красоты, Добра и Истины было зафиксировано в эпоху Просвещения. У Иммануила Канта разум, мораль и красота являются предметами его трех основных трудов.

Кант определяет три подхода к миру. Первый – теоретический, созерцательный, путь чистого разума. Второй – практический, причем этимологический источник этого слова, греческое *праксис*, понимается не как абстрактное действие, а как поведение или поступок, подлежащие моральной оценке. Соответственно, этот подход призван решить этические проблемы. И, наконец, третий, эстетический, который в данном контексте представляет для нас особый интерес. «Критика способности суждения» написана последней, а известнейшее высказывание Канта, – «Две вещи наполняют душу всегда новым и более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это звездное небо надо мною и моральный закон во мне»²⁵, – говорит о первых двух подходах, но никак не о третьем. Вопреки распространенной интерпретации, в этой цитате нет никаких восторгов по поводу красоты того, что видишь безоблачной ночью, подняв голову. Звездное небо – это конкретная ссылка на математику и естественнонаучные законы Ньютона. Моральный закон – знаменитый категорический императив, основа практического разума.

Все три подхода разработаны для разума, который оказался абсолютно один, сам по себе, в бесконечном мироздании. Никакого звездного неба над ним нет, пока он не спросит сам себя, как оно, собственно, может существовать. Перед тем, как заняться чем либо конкретным, разум должен решить вопрос, как это конкретное возможно? Подобный вопрос должен быть задан по поводу всего, например, «как возможно чистое естествознание?» или «как вообще возможна математика?». Вопросание о

²⁵ Кант Иммануил. Критика практического разума // Кант Иммануил. Собр. соч. в 6 тт. М.: «Мысль», 1965. Т. 4. Ч. I. С. 498.

возможности Кант называет трансцендентальным, а свои ответы – трансцендентальной теорией.

Как возможны вещи? – спрашивает разум, и приходит к выводу, что вещи – сами по себе, а он – сам по себе. Вещи – они «вещи-в-себе», и они вовсе не обязаны сообщать нам исчерпывающую информацию о своей сущности. Нашим чувствам доступны только явления, а «вещь-в-себе» не доступна ни разуму, ни чувствам. Как возможна наука? – спрашивает разум, и приходит к выводу, что наука возможна только в том случае, если к чувственным данным будет добавлено нечто, имеющее нечувственный характер, и это добавление Кант определяет как понимание (Verstand) и чистое созерцание. Таким образом, познание имеет два источника, эмпирический и априорный, а не один, как это было в сенсуалистских теориях познания, например, у Локка.

Соответственно возникает вопрос – являются ли этические и эстетические знания эмпирическими или априорными? Получен ли нравственный закон из опыта или он есть продукт чистого разума? Точно так же красота: является ли она имманентным свойством вещей или она есть априорное качество, приписываемое вещам разумом? Что касается нравственного закона, то такой вопрос решается Кантом однозначно, – это закон априорный, а не эмпирический, поскольку он не есть результат обобщения человеческого поведения. Он и не мог возникнуть эмпирически, так как касается того, что должно быть, а не того, что есть. Опыт не может дать нам пример морального поведения, так как, наблюдая чьи-либо действия, мы не можем установить, действует ли данный индивидуум по закону, или его поведение лишь внешне согласно с поведением, которое имело бы в качестве основы нравственный закон. Категорический императив, таким образом, выступает как некая идеальная конструкция разума, декларация собственной свободы при уважении свободы других, требование относиться ко всякому человеку как к цели, а не как к средству. Это состояние, к которому нужно стремиться, но которого нельзя достичь.

Что касается вопроса, «как возможна красота?», то он оказался совсем не таким однозначным. Поскольку подразумевается, что суждение вкуса располагается вне пределов логики, разум должен изобрести некий специальный прием, он должен скрыть от самого себя, что это действие – рациональное. Во-первых, Кант предлагает считать, что прекрасное есть «незаинтересованное» удовольствие: «Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и испытывать к этому полное безразличие»²⁶. Во-вторых, разум выносит суждение не о самом предмете, а только о соответствующем представлении, то есть о том, что находится внутри собственно разума. Можно и вообще поменять направление суждения и считать объектом самого судящего: «возможность сказать, что предмет прекрасен, и доказать, что у меня есть вкус, связана не с тем, в чем я завишу от этого предмета, а с тем, что я делаю из этого представления в себе самом»²⁷. Предмет служит рассудку только поводом для того, чтобы судить о собственных качествах и способностях. После такого утверждения разуму можно было бы свести суждение вкусе исключительно к индивидуальному действию, но Кант ему этого не позволяет, поскольку, в-третьих, «прекрасное есть то, что без понятий представляется как предмет всеобщего благорасположения»²⁸. Последний принцип вроде бы вытекает из первого, поскольку, если человек незаинтересованно воспринимает нечто как приятное, то и от других следует ожидать такой же реакции. Свобода благорасположения дает основания допускать подобное благорасположение у каждого.

Человек, выносящий суждение вкуса, ожидает аналогичного суждения от других, и у него создается впечатление, что это логическое действие, посредством которого он (и другие) познают предмет. Но тогда красота есть

²⁶ Кант, Иммануил. Критика способности суждения. //Собр. соч. в 8 тт. М., Чоро, 1994. Т.5. С. 42.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С.48.

свойство предмета. Между тем, говорит Кант, между логическими понятиями и удовольствием (или неудовольствием) нет связи, так как первые связаны с заинтересованностью, а вторые – от нее свободны. Отсюда делается вывод, что суждению вкуса присуща не «всеобщность, направленная на объекты», но «субъективная всеобщность». Кант имел в виду, что прекрасное субъективно, и его оценка не может быть доказана, однако суждение вкуса высказывается так, как если бы выражаемая в нём оценка имела общее для всех и необходимое значение. Человек, выносящий суждение вкуса, ожидает аналогичного суждения от других, и у него создается впечатление, что это логическое действие, посредством которого он (и другие) познают предмет.

Это дает возможность описать категорию качества главного предмета данного исследования, а именно симуляции. Рассуждения из «Критики способности суждения» могут быть трансформированы таким образом: человек, выносящий суждение о симуляции, ожидает аналогичного суждения от других. У него также может сложиться впечатление, что этот «предмет» способен быть познанным с помощью логических понятий. Если во времена Канта разговор шел о познании реального, то сегодня познание направлено в основном на симулятивное, то есть на мир оторванных от референтов знаков — результат долгой работы чистого разума, который создал искусственный, симулированный мир истин, этических законов и эстетических принципов. Тем не менее, познание этого мира есть процесс удовлетворения человеческого любопытства и торжество его познающих способностей. И поскольку «приятное не может выражать ничего иного, чем соразмерность объекта познающим способностям», то можно, повторяя рассуждения Канта и коллективно применяя свои познавательные способности, обнаружить качество симуляции, а именно его красоту (или безобразие). Так как Кант заявил, что красота не есть качество природы, а есть качество всеобщего восприятия, то есть она есть свойство человеческой всеобщности, то, соответственно, качество симуляции есть свойство человека и его восприятия.

Немецкая классическая философия представляет тот период, когда окончательно было зафиксировано разделение трех сформированных в античности компонентов благого и был установлен примат разума. После этого человек смог разобрать мироздание буквально до мельчайших деталей и создать рациональную науку, которой кажется, что мир очень хорошо объяснен, что он функционирует как машина. Однако в процессе этого эксперимента был создан параллельный мир симуляции. «Рацио» хорошо работало в процессе создания машины и так же успешно ее эксплуатирует, но очень плохо объясняет свой побочный и невидимый продукт – симуляцию. И теперь единственная возможность войти с ней в контакт – применить чувственное познание.

2.2. Эстетика как способ отношения к симуляции

В самом начале «Лекций по эстетике» Гегель вполне определенно называет предмет своего исследования – «философия искусства» – и так же определенно исключает из рассмотрения «прекрасное в природе». Однако природа тоже будет подвергнута эстетическому анализу, – правда с той оговоркой, что ее прекрасное «является лишь отражением красоты присущей духу». Такая позиция совершенно определенно указывает на источник красоты – «источником художественных произведений является свободная деятельность фантазии, которая в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа»²⁹. С другой стороны, «искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы как раз наоборот, должны признать за произведениями искусства высшую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью»³⁰.

²⁹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. М.: Юрайт, 2018. С.16.

³⁰ Там же. С.18.

Эстетические взгляды Гегеля и его критика искусства выглядят весьма современно. «Прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности»³¹. Тому, что создано человеком придается гораздо более высокий статус, чем реальности. Культура выше природы: «искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы как раз наоборот, должны признать за произведениями искусства высшую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью».

Гегелевское единство понятия и реальности соответствует ключевой теме данного исследования — если сотворенная симуляция тождественна представлению о реальности, у разума возникает чувство прекрасного. Тогда разум вообще может отвергнуть реальность за ненужностью. Пусть симуляция, воспринимаемая факультативной добавкой к природе, и будет основной реальностью, которая предоставлена нашему чувственному познанию. Объявить прекрасное идеей — это значит сделать разум его причиной и источником. Сначала можно считать таким творцом абстрактный мировой разум, а потом неминуемо причиной прекрасного становится сам человек (что и произойдет в эпоху модернизма). Аналогично этой идее красота симуляции предстает не имманентным ей качеством, но свойством самого разума. Подобно тому, как Гегель уважительно смотрел на искусство (уничижительно отзываясь о природе), будем смотреть на симуляцию как продукт разума, наслаждающегося красотой своего деяния.

Гегель первым делит искусство не на стили, но на принципиально отличающиеся друг от друга формы искусства: символическую, классическую и романтическую. В романтической форме искусство приходит к своему концу, а абсолютный дух переходит на новую ступень самопознания. Искусство как форма бытия и самосознания абсолютного духа перестало удовлетворять его потребностям. Но если вчитаться в то, как определяет Гегель романтическую стадию, то в этом описании можно узнать основные черты современности: искусство перестает существовать как

³¹ Там же. С.113

единство смысла и образа, образ становится самоценным, изображение создается ради самого изображения. Искусство перестает существовать как единство художника и его творения — субъективный фактор приобретает центральное значение. Искусство становится самоотрицанием в пределах собственной формы.

В соответствии с этим предсказанием последующие теоретики в области искусства, пытаясь создать новую концепцию, формулировали субъективную позицию. Основная идея статьи Дж.Кошута «Искусство после философии», написанной в 1969 году, заключается в том, что философия неспособна более выполнять когнитивно-методологическую функцию. Самое известное художественное произведение Кошута называется «Искусство как идея как идея» и представляет собой репродукции энциклопедических страниц со словарной статьей «Art». Вспомним в связи с этим высказывание Гегеля: «Мы назвали прекрасное идеей прекрасного. Это нужно понимать именно так, что само прекрасное должно быть постигнуто как идея, и при том, как идея в некоторой определенной форме, как идеал»³².

Гегель играет важную роль в ключевой статье Кошута «Искусство после философии», написанной в 1969 году. С одной стороны, Гегель – автор двух критикуемых автором концепций, – наступления века философии после века искусства и превращения философии в историю философии: «Результатом влияния Гегеля оказалось то, что большинство современных философов на самом деле весьма немногим отличаются от историков философии. Это своего рода библиотекари Истины. Складывается впечатление, что сказать больше нечего»³³. Но, с другой стороны, многие высказывания Кошута восходят к гегелевским по форме и по духу. Например, уже упомянутое «идея как идея», а также ключевая концепция, являющаяся негатив гегелевского утверждения – наступление века искусства после века философии. Основная идея Кошута заключается в том, что

³² Там же. С.104.

³³ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543.

философия неспособна более выполнять когнитивно-методологическую функцию, и основная причина этого – старый спор рационализма и сенсуализма, зашедший в окончательный тупик. Эту функцию теперь призвано выполнять искусство, но не всякое, а именно концептуальное. Целых два (вместо обещанного Гегелем одного) века торжества рационалистической философии завершились, но не возвращением к традиционному, а наступлением века нового искусства.

В представлении Кошута принципы искусства для выполнения своей новой мессианской роли должны быть принципиально изменены. Новое искусство нужно лишить двух главных особенностей предшествующей ему классической версии. Первую из них автор называет «морфология». Под этим термином понимается очевидный для классики, а в концептуальном искусстве весьма сомнительный принцип обязательного воплощения замысла художника в материале, – «физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство – это сила идеи, а не материала».

Вторая особенность – некритически установленная связь искусства и эстетики как учения о красоте. Претензия автора заключается в следующем: поскольку эстетика призвана «заниматься мнениями о восприятии мира вообще», то совершенно необходимо возникают критерии качества восприятия (красота, вкус). Соответственно, классическая философия была призвана обсуждать классическое искусство: «В прошлом одним из ответвлений функции искусства была ценность последнего в качестве украшения (декорации). Поэтому любая разновидность философии, имевшая дело с «красотой» (а, следовательно, и со вкусом), неминуемо была вынуждена обсуждать и искусство. Из такой «привычки» возникло представление о наличии концептуальной связи искусства и эстетики, что не соответствует истине»³⁴.

По мнению Кошута, концептуальное искусство не подвластно более философии, наоборот, оно гораздо лучше умеет поставить и решить

³⁴ Там же.

когнитивные и методологические задачи. Зафиксировав несостоятельность философии как инструмента познания, концептуальное искусство декларирует свое право на синтетическую деятельность одновременно и в интеллектуальной области, и в чувственной.

Однако можно ли считать, что концептуальное искусство преодолело противостояние рационализма и сенсуализма и вышло на совершенно иной уровень познания? Выясняется, что отвергать рационализм преждевременно. Во-первых, Кошут в своих идеях отталкивается от идей логического позитивизма (в частности, Витгенштейна). Во-вторых, концептуализм, по сути, является рационалистической практикой, в которой разум выполняет сразу две роли, – и свою собственную, и роль чувства. Таким образом, противоречие между способами познания решается простым запретом одного из них.

Концептуализм в искусстве, по словам его основателя, не имеет отношения к концептуализму как философскому направлению, как ветви номинализма. Но именно к нему (как к источнику) вполне можно привести теорию Кошута. В соответствии с установками номинализма, слово есть знак вещи и ничего более, оно конвенционально. Реализм утверждает обратное: слово содержит в себе мистическую суть вещи. С одной стороны, концептуализм Кошута пытается быть синтетической практикой, которая выходит за пределы оппозиционных философских течений, но с другой – парадоксы и противоречия сохраняются здесь в полной мере. Идея как идея – это одновременно и номиналистский знак, и что-то вроде религиозной интерпретации рационалистической философии, вырожденной в иконографию, мистическая сущность явления.

Избавил ли Кошут искусство (и философию) от эссенциалистской болезни? Скорее, наоборот, — поскольку тезис о необходимости критерия качества чувственного восприятия был вообще отвергнут, разум получил бесконечную власть над чувством, в том числе и в искусстве.

Критика эстетических взглядов Гегеля встречается не только у Джозефа Кошута, но и у более раннего автора, а именно Николая Чернышевского, который считался когда-то глашатаем прогресса, а его диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» – наиболее актуальной эстетической теорией.

Высказывания Гегеля по поводу прекрасного (как они цитируются в диссертации Чернышевского), – «прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашею фантазию ... прекрасное создается нашею фантазию, а в действительности истинно прекрасного нет ... искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности ... прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности»³⁵, настойчиво отвергаются и взамен этого предлагается знаменитая формула: «прекрасное есть жизнь».

Суть претензий Чернышевского к эстетике Гегеля заключается в том, что прекрасное не есть эфемерная идея, оно – вполне конкретный продукт, содержащийся в «действительности». Красота у Чернышевского понимается как объективное качество действительности (жизни, природы), но при внимательном рассмотрении она как раз и является неким субъективным мнением. Споря с гегелевским утверждением «прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа»³⁶, автор применяет к красоте свой знаменитый прием полезности, утилитарности. Прекрасен «высокий, прямой, густой, одним словом, превосходный лес, ... роза прекрасна, но только «хорошая», свежая, неоципанная роза...», но «о большей части амфибий» так не скажешь, «чем лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т.е. чем полнее выражается в нем его идея, тем оно некрасивее с эстетической точки зрения. Чем лучше в

³⁵ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертации. URL: http://az.lib.ru/c/chernyshevskij_n_g/text_0410.shtml (дата обращения: 1.02.2019)

³⁶ Там же.

своем роде болото, тем хуже оно в эстетическом отношении». Чернышевский, настаивающий на объективной красоте как на имманентном свойстве природы в целом и ее частей, по сути, применяет к ней некоторую (весьма спорную) идею красоты и наделяет одни природные объекты качеством прекрасного, а другим в этом отказывает. Этот факт особенно сильно проявляется в разделении природы на буквально плохое и хорошее. Болото не просто некрасивое, оно «хуже в эстетическом отношении». Эстетические взгляды Чернышевского основаны на довольно примитивном антропоцентризме. Поэтому все, что хоть как-нибудь похоже на человека – хорошее, а что не похоже – плохое: «Формы крокодила, ящерицы, черепахи напоминают млекопитающих животных, но в уродливом, искаженном, нелепом виде; потому ящерица, черепаха отвратительны. В лягушке к неприятности форм присоединяется еще то, что это животное покрыто холодной слизью, какую бывает покрыт труп; от этого лягушка делается еще отвратительнее»³⁷. То, что красота подменяется пользой, целесообразностью и соответствием представлениям человека, есть взгляд довольно нелепый с современной точки зрения (но, тем не менее, соответствующий эпохе становления модернизма).

Что касается искусства, которое призвано иметь отношение к действительности, те его функция декларируется таким высказыванием: «из определения «прекрасное есть жизнь» будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством»³⁸. Понятно, что если прекрасное добывается из природы как полезное ископаемое, то искусство будет выполнять весьма скромную роль.

Сравнивая два эстетических манифеста, Кошута и Чернышевского, на первый взгляд можно сказать, что общее у двух текстов только то, что каждый из них начинается с критики Гегеля и каждый из них положил

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

начало целой эпохе в развитии искусства и эстетики (кроме того, и каждую из этих эпох с равным успехом можно считать не развитием, а деградацией). Очевидно, что позиция Чернышевского является продуктом рационалистической философии. Кошут, который говорит о кризисе философии, выраженном в противостоянии рационализма и сенсуализма, а также отвергает эстетику как основу искусства, казалось бы, выходит на совершенно другой уровень, и, тем не менее, оказывается, что концептуальное искусство есть практика, продолжающая идеи рационализма. Это еще одна попытка разума освоить до сих пор ему неподвластное.

Подход к осмыслению симуляции может быть основан на формальном заимствовании одного из приемов Чернышевского, а именно его онтологической идеи доказательства существования объективной реальности способом совместного рассматривания одного дерева двумя наблюдателями (этот тезис неоднократно цитировал Ленин). Это же очевидно, говорил Чернышевский, – дерево просто обязано существовать, раз его изображение есть на дне глазного яблока сразу у двух людей. Это утверждение как доказательство существования объективной реальности нелепо, но для обоснования онтологического статуса симуляции вполне подходит. Раз двое или несколько человек воспринимают, чувствуют одно и то же, что на самом деле является симулятивной природой (иногда только этим совместным наблюдением и созданной), то симуляция вполне имеет право быть отнесенной к наиболее общим основам окружающего мира. Она даже обладает тем качеством, которое принадлежало только реальности, – кантовскому *an sich* (сама по себе) – и так же, как и реальность, становится непознаваемой в своей сущности.

Эстетическое отношение искусства к симуляции может быть сформулировано по аналогии с идеей, высказанной в названии диссертации Чернышевского. Эстетика при этом будет пониматься не как рационалистическая оценка качества вкуса, а как практика совместного восприятия, – то, что у Канта называлось «совместным любованием» и

«субъективной всеобщностью». Эта совместность – та же самая, что и у Чернышевского в примере с двумя наблюдателями (только Канту эта совместность нужна для определения эстетического, а Чернышевскому – для доказательства существования объективной реальности).

В рамках данной работы «субъективная всеобщность» нужна для определения симуляции как индуктивного явления. Симуляция предстает совместным восприятием, в котором отсутствует рациональная интерпретация. Качество этого восприятия можно назвать красотой. Хотя это совершенно не та красота, с помощью которой оценивают реальные вещи и произведения традиционного искусства.

Способно ли искусство познавать симуляцию? На первый взгляд – нет, ведь оно и есть один из инструментов производства симуляции. Но может быть, некая совершенно особая его форма способна выполнить эту когнитивную задачу? Возможно, это будет не традиционное, и даже не современное искусство, а некоторая архаичная практика, совершенно незнакомая современным художникам. Историки искусства обычно считают такие практики предтечей искусства в современном понимании.

Критика морфологии традиционного искусства со стороны Кошута была не чужда уже и Гегелю, который говорил, что «искусство ни по своей форме, ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов. Ибо как раз вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием»³⁹. Но и современное искусство (в том числе и концептуальное) по-прежнему не может выполнить своих когнитивно-методологических функций, поскольку всего лишь занимается производством знака. Собственно, этот упрек можно адресовать и традиционному искусству. Обе формы есть два огромных семиотических производства. В традиционном считается, что созданный продукт должен точно соответствовать образцу, то есть природе, жизни, реальности (или быть просто добытым из него). В современном – кризис

³⁹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. М.: Юрайт, 2018. С.19..

перепроизводства знаков привел к утонченной семиотической игре. Между тем, существует довольно мощная симулятивная «жизнь» и к ней еще совершенно не выработано «отношение» (в понимании Чернышевского). Эта жизнь и есть продукт семиотической игры, ведь сама симуляция по определению представляет собой преобладание мира самореферентных знаков над миром реального.

2.3. Концепция «мягкой науки»

В названии книги профессора истории искусств Калифорнийского университета Дональда Прециози – «Переосмысливая историю искусства. Мягкая наука» («Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science») английское слово «соу» означает робкий, застенчивый, стеснительный, сдержанный. И это слово надо понимать буквально, – сделав очередной шаг в переосмысливании истории искусства, автор тут же оценивает скромность данного шага. Прециози – постмодернистский автор, и это накладывает на него особую ответственность перед возможностью занять какую-либо тоталитарную, европоцентристскую или любую «центристскую» позицию. С этим и связана осторожность.

Наиболее интересна его интерпретация происхождения и начала изобразительного искусства. В любом учебнике по истории искусства назовут таким началом наскальную живопись первобытных людей. И в большинстве научных работ на эту тему подобные изображения будут считаться древним источником современных эстетических практик. Прециози приводит концепцию французского археолога и этнографа Леруа-Гурана, который применил к наскальным изображениям лингвистический структурный анализ. Каждый элемент наскальной живописи рассматривался как структурная единица общего текста. Леруа-Гуран сделал следующий вывод: пещерный изобразительный «текст» построен на основе принципа

бинарной оппозиции, например, животных и людей, мужского и женского и так далее. Если женщины занимают центр композиции, то мужчины размещаются на периферии, а бизоны не могут появляться там, где есть лошади. В результате мир первобытного человека представляется вполне понятным для современного исследователя. Древнее общество, создавшее совершенное искусство, предстало гедонистическим и социально гармоничным. А само искусство – однородным и целостным. Чувственное и, в частности, зрительное восприятие у древних предполагается таким же, как и в европейской классической культуре. Такая социальная утопия изображает верхний палеолит как земной рай с развитым эстетическим представлением.

Прециози упоминает и другую концепцию наскальной живописи, которая принадлежит американскому археологу Александру Маршаку. Согласно его гипотезе, у такого изображения не должно было быть зрителя, оно вообще не было рассчитано на разглядывание. Оно, собственно, не могло быть произведено, то есть завершено. Это было сложное и длительное действие. Его создатели и не предполагали, что на такое изображение можно смотреть так, как мы смотрим на картины в музеях. Прециози называет такое действие «мультимодальным перформансом». Субъекту-зрителю не противопоставляется отдельный от него самостоятельный объект (произведение искусства), более того, субъект-автор также не отделен от действия. В наскальной живописи нет образа, который несет смысл, и нет знака, который репрезентирует референт. Мультимодальный перформанс представляет собой поведение, деятельность, и смысл и реальность – в самой этой деятельности, а не вне нее.

По мнению автора, европейское сознание автоматически экстраполирует свои устойчивые оппозиции (субъект-объект, зритель-произведение) в доисторическое общество и придает его искусству семиотическую структуру. Между тем пещерное изображение представляло собой, как правило, что-то типа дневника, календаря, в котором фиксировались различные состояния (Прециози употребляет термин

«динамический комплекс»). У изображения не было одного создателя, это были разные люди, в том числе это могли быть люди разных и далеко отстоящих друг от друга поколений. Доказывая, что динамический комплекс не является ни знаковым, ни образным, Прециози приводит пример записи фаз луны одновременно с помощью двух систем, одна из них – пиктографическая, другая – с помощью параллельных насечек разной длины (условно скажем, цифр). Это говорит о том, что «динамический комплекс» не являлся эстетическим сообщением с образами и знаками, созданными художником. Наскальные изображения – не объекты, предназначенные для рассматривания внешним субъектом, а «инструменты в оркестровке культурной жизни»⁴⁰.

Пещерная живопись не является началом европейского традиционного искусства, – такой вывод делает Прециози из исследований Маршака. В противном случае искусство было бы вполне определенной конструкцией, которая развивалась бы по направлению к своей окончательной самоидентификации. Как считает Прециози, представление о том, что нечто может быть тождественно самому себе и может обрести себя в развитии, есть представление идеалистическое, теологическое и эссенциалистское (большую часть книги занимает описание противостояния Локка и эссенциалистов, повлиявшего на историю искусства). Этот постмодернистский тезис позволяет увидеть то, что раньше было скрыто классической однозначностью: наскальные рисунки и традиционное европейское искусство – это совершенно разные практики, преследующие различные цели.

Как уже отмечалось, искусство в современном понимании есть мощный инструмент производства симуляции, в то время как творчество древних есть сама «жизнь». Это есть способ общения с реальностью без знаковой системы. Это есть деятельность, из которой гораздо позже

⁴⁰ *Preziosi Donald*. Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science. New Haven & London: Yale University Press, 1989. P.141. (перевод диссертанта)

возникнут знаки. И гораздо позже разум начнет активно производить симуляцию.

Именно практика присутствия в «жизни» может стать современной творческой стратегией. В такой стратегии отсутствует эстетика как рациональное суждение вкуса. Зато в нем необычайно важно эстетическое как чувственное. Причем здесь имеется в виду восприятие без посредства знака, без семиотической прослойки между человеком и реальностью. В описании такого творческого метода помогут наблюдения конкретных явлений современной культуры. Эти явления и теории, их описывающие, послужат прообразом современного творческого метода, адекватного не классической реальности, а миру симуляции.

Таким образом, интерпретация творчества древнего человека Д.Прециози послужит одной из идей для построения творческого метода по отношению к миру симуляции. Кроме того, будет также использована другая его идея – отказ от иерархической предустановленной системы архива в пользу системы анаморфического восприятия (об этом – в параграфе 3.3).

2.4. «Зрение и мировоззрение»

Традиционная интерпретация искусства основана на классической эстетике в понимании Баумгартена, Канта, Гегеля и других философских теорий, в которой разум осмысливает чувственное восприятие, наделяя его качествами прекрасного или безобразного. Необходимым элементом такой интерпретации является эстетическое суждение в рамках визуального восприятия. В результате такого описания история искусства представляется последовательностью стилей, каждому из которых присущи свои особенности и приемы определенного мастерства, производства артефактов, а также свои представления о прекрасном. История стилей в таком описании есть однолинейная последовательность от традиции до современности.

Принципиально другое развитие искусства началось в конце 19-го века с переходом от мимесиса к модернизму и с появлением такого течения как импрессионизм. До импрессионистов считалось, что визуальный мир независим от нашего впечатления. Зрение классической эпохи устроено следующим образом: объекты (люди, предметы натюрморта, архитектурные сооружения) расположены в безвоздушном пространстве согласно законам классической линейной перспективы. Поверхности предметов абсолютны и непроницаемы, среда не оказывает на них никакого влияния.

Для того, чтобы видеть по-другому, нужен был художник, который научит видеть более сложным образом. Импрессионисты изобрели световоздушную перспективу и тем самым позволили наблюдателю наслаждаться особенностями зрения. Воздух, находящийся между нами и предметом, заиграл миллионами оттенков, и мы позволили себе это увидеть. Кроме того, выяснилась интересная деталь. Оказывается, объект в классическом понимании сам по себе однообразен и неизменчив, а воздух хранит информацию о многочисленных его состояниях. Руанский собор в полдень совсем не такой, как в шесть часов вечера, но об этих изменениях знает только среда, окружающая предмет. Многочисленные зыбкие отражения, созданные светом и воздухом, затеяли сложную игру между наблюдателем и объектом. Но для того, чтобы увидеть это, наблюдателю потребовалось разрешение импрессионистов. Они обратили наше внимание на то, что кроме предмета есть пространство, отличное от вакуума классической перспективы. Без разрешения у нас ничего не получилось бы, поскольку мы смотрим глазами, но видим представлениями и концепциями.

Эксперименты импрессионистов получили и дальнейшее развитие. Например, у Сезанна пространство иногда становилось даже более материальным, чем сам предмет. Возможно, что искусство так бы и шло по пути совершенствования чувственного восприятия и его представления, но позднее субъективная психофизиология, столь важная для импрессионистов, была оспорена множеством концепций, которые получили общее название –

антипсихологизм. Сутью этих концепций было стремление уйти от выражения субъективного состояния художника к выражению сущности объекта. Экспрессионисты первыми попытались найти объект «как он есть» (Э.Кирхнер). Русский авангард интерпретировал искусство не как изобразительную деятельность, но как конструктивный процесс моделирования возможных миров. Задача отказа от субъективности восприятия была поставлена также и в философии. Э.Гуссерль сформулировал задачу де-психологизации культуры в целом и возвращения «назад к вещам».

В целом противостояние субъективного восприятия и антипсихологизма повторило средневековый спор сенсуализма и рационализма о том, чему можно верить, разуму или чувствам (вплоть до терминологии, – модернистские художники рассуждали о проникновении за феноменологическую видимость к ноуменальной сущности объекта). Для антипсихологизма характерно утверждение: субъективная психология неминуемо искажает воспринимаемое, а разум может представить то, «что есть». Интересно, что в соответствии с антипсихологическими концепциями следовало бы ожидать появления единого универсального внесубъектного принципа зрения, но вопреки этому возникает множество различных принципов визуального восприятия. Поэтому когда П.Пикассо говорит, что надо «скорее изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят»⁴¹, то возникает вопрос, кто или что обладает тем метафизическим знанием и видением, которое он имеет в виду. Каждая антипсихологическая концепция давала свою интерпретацию сущности объекта. То есть субъективизм не был преодолен, а объект, вопреки декларации того, что мы знаем, какой он есть, оказался представлен множеством фантомных теней и копий. Глагол «быть» в формуле Кирхнера словно получил форму множественного числа. Объект мог «быть» по-разному.

Но и позиция, наследующая сенсуализму, также весьма спорна.

⁴¹ Цит. по: История философии / Под ред. Грицанова. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2002. С. 37.

Традиционное искусство основано на соответствии картины реальности, но реалистическая живопись – тоже обман, ловкость и хитрость, когда-то изобретенный прием отображения трехмерного пространства на плоскости. Известно, что некоторые племена, до сих пор ведущие первобытный образ жизни, не могут увидеть в цветных пятнах плоской живописи «реальное» изображение. Представители европейской цивилизации научены этому длительной тренировкой восприятия и представления. Так что реализм в искусстве – такое же умозрение, как и модернистские эксперименты, только принадлежит другой культурной эпохе.

В традиционном искусстве зрение считается инструментом, способным подтвердить соответствие изображаемого самому предмету. Между тем, даже с физиологической точки зрения не все так очевидно. Например, цвет есть условная особенность человеческого зрения. В природе нет ничего красного или зеленого, мы сами «раскрашиваем» поверхности, излучающие свет определенной длины волны. Да и собственно поверхности есть способ формирования окружающего пространства, с помощью которых мозг анализирует информацию, предоставляемую зрением. Тем более выходящие за пределы физиологии противоречивые художественные приемы, такие, как линейная перспектива, свидетельствуют об «искусственности» видимой реальности и о том, что она есть конвенция, а значит симуляция.

А.В.Луначарский чуть ли не первым открыл антипсихологический дискурс (правда, исключительно в материалистическом ключе), когда почти сто лет назад критиковал «субъективистов» во французской живописи, которые пытаются «взглянуть на природу совсем новыми, как бы нечеловеческими глазами» или «пронизать как-то пелену практического взаимоотношения между субъектом и объектом»⁴². Гораздо позже Дж. Кошут сказал, что «с концептуальной точки зрения смотреть на кубистические «шедевры» как на искусство сейчас бессмысленно», «ценность кубизма суть

⁴² Луначарский А.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 215.

его идея в области искусства, а не физические и визуальные качества»⁴³. Вообще с тех пор, как модернистское искусство своими экспериментами расширило восприятие человека и его понимание мира, уже прошло довольно много времени. И теперь, по прошествии стольких лет экспериментов и споров, пора обнаружить, что противоречие снимается, – с одной стороны, разговор идет об уничтожении субъективного фактора, а с другой – появляется некий универсальный псевдосубъект восприятия, которому принадлежит универсальное знание и видение, и который транслирует наблюдателю свои впечатления. Субъект этот и есть сама симуляция (во всех возможных уже упомянутых формах, – коллективного бессознательного, разума культуры, паноптического архива). Профанные общепринятые нормы поведения и восприятия служат идеальным материалом для формирования этого псевдосубъекта.

Тем не менее, по-прежнему существует убеждение, что визуальное несомненно достоверно. Смотреть на мир – это значит понимать его, и это характерным образом звучит в слове «мировоззрение», а понимать его определенным образом – значит обладать точкой зрения.

Достоверность и буквальная «очевидность» зрения также сродни такому понятию, как здравый смысл. Эти аналогии имеют прямое отношение к противопоставлению чувственного восприятия и разума. Однако разум и здравый смысл есть понятия если не противоположные, то, по крайней мере, различные. Известны и прямые противопоставления, в которых они в той или иной степени участвуют. В архаической древнегреческой философии, у Парменида, это оппозиция мысли и не-мысли, вообще у греков – различие эпистемы (знания) и доксы (мнения, позиции, точки зрения, убеждения), в средние века – отношение ума и глупости, у Канта – философии согласно мировому понятию и схоластики, у Хайдеггера – философии и расхожего сознания.

⁴³ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543.

Разум и докса вполне могли бы быть необходимыми друг другу контрагентами познания. Любое интеллектуальное действие не может обойтись без памяти, как индивидуальной, так и коллективной. Докса часто эту роль и выполняет, и этот союз был бы весьма плодотворным, если бы не одно «но». Размышление очень быстро принимает форму убеждения, встает на определенную, ригидную позицию, которая становится нетолерантной, агрессивной, буквально ортодоксальной. Докса перестает быть памятью (содержание которой можно всегда проверить с помощью различных логических инструментов) и превращается в жесткую догму.

Мартин Хайдеггер в «Основных проблемах феноменологии» описывает историю термина «мировоззрение», который претендует на самое общее видение мира, но оказывается всего лишь частной позицией. У немецких романтиков, в частности Фридриха Шеллинга, мировоззрение – «осуществляемый самостоятельно, продуктивный и, стало быть, осознанный способ постигать и объяснять целокупность сущего»⁴⁴. Эрнст Кассирер, выразивший отношение неокантианцев к этому понятию, считал, что выработка мировоззрения – одна из задач философии. Но Хайдеггер категорически не согласен с этим. «Философия есть теоретически-понятийная интерпретация бытия, его структуры и его возможностей. Она онтологична. Мировоззрение, напротив, есть установка по отношению к сущему, оно не онтологично, но онтично»⁴⁵. Как считает Хайдеггер, все нефилософские науки имеют своей темой сущее, причем для них оно всегда дано заранее, оно ими наперед положено, оно пред-положено. Всякое мировоззрение непосредственно соотносится с сущим, полагает его, т.е. – оно позитивно. Именно мировоззрению присуща позитивность, непосредственная соотнесенность с вот-бытием, житьем-бытьем, *Dasein*, а задачей философии не может быть формирование мировоззрения. Поэтому

⁴⁴ Хайдеггер Мартин. Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. С. 6.

⁴⁵ Там же. С.14.

понятие «мировоззренческая философия» бессмысленно. Но философия может показать, что «вот-бытию» принадлежит нечто такое, как мировоззрение.

Но, тем не менее, продолжает Хайдеггер, здравый смысл требует от мировоззрения, чтобы оно было научным. Это значит, что оно должно принимать во внимание результаты различных наук и использовать их для выстраивания цельной картины мира и объяснения «вот-бытия», а кроме того, делать это строго в соответствии с правилами научного мышления. «Такое понимание философии как формирования мировоззрения теоретическим путем настолько само собой разумеется, что оно привычно и повсеместно определяет понятие философии и, тем самым, предписывает расхожему сознанию, чего можно ждать от философии и чего должно от нее ждать. Наоборот, если философии не достаточно для ответа на мировоззренческие вопросы, она перестает хоть что-либо значить для расхожего сознания»⁴⁶.

Противопоставление философии и «расхожего сознания» восходит к кантовскому делению на философию согласно школьному понятию и философию согласно мировому понятию. Хайдеггер также приводит по этому случаю высказывание Гегеля: «Философия ... прямо противопоставлена рассудку и, тем самым, в еще большей степени – здравому смыслу, под которым разумеют ограниченность рода человеческого местом и временем. По отношению к здравому смыслу мир философии в себе и для себя есть некий мир наизнанку»⁴⁷. В определенной степени повторяя эту мысль, Хайдеггер говорит: «Притязания и мерки здравого смысла не могут заявлять претензию на какую-либо значимость и не могут

⁴⁶ Там же. С.8.

⁴⁷ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. О сущности философской критики вообще и ее отношении к современному состоянию философии в частности // Гегель. Работы разных лет в 2 т. М.: Мысль, 1970. Т. 1. С. 279.

представлять собой некую инстанцию для принятия решения о том, что есть и что не есть философия»⁴⁸.

Наиболее интересна в этом контексте мысль Хайдеггера о том, что всякое специально образованное мировоззрение является смешением интеллектуального и профанного. Оно вырастает из естественного, позитивного, соотнесенного с Dasein: «Определяется ли мировоззрение суевериями и предрассудками, или же опирается на чисто научное познание и опыт, или, как это обычно и бывает, сплетается из суеверий и знаний, предрассудков и попыток осознания,— не имеет значения и ничего не меняет в его сути»⁴⁹.

Реализуется ли докса в «расхожем сознании» или предстает в таком рафинированном варианте как мировоззрение, она всегда обладает очень интересной особенностью. Если есть одна позиция, то существует и другая – противоположная. Изменив направление наших убеждений, мы окажемся в оппозиции. Обычно декларируется именно два противоположных мнения, поскольку дихотомия есть наиболее простой способ образования иерархии. Как инструмент познания она придумана Платоном в его известном примере про искусство рыбной ловли из диалога «Софист». И она по-прежнему остается распространенным методом философских конструкций.

Постструктурализм отрицает необходимость бинарных оппозиций. Например, Ж.Деррида, объявил классический прием дихотомии насильственной иерархией. Деконструкции подверглись такие фундаментальные оппозиции, как субъект-объект, внутреннее-внешнее, мужское-женское. Оппозиция у Деррида заменяется взаимопроникновением, в то время как у других авторов появляются термины похожей направленности – полисемантичность, интертекстуальность, полиглотичность.

⁴⁸ Хайдеггер М. Цит. соч. С.17.

⁴⁹ Там же. С.7.

Философия как понятийная интерпретация бытия приводит Хайдеггера к тому, что язык – исходная посылка и последнее основание подлинности мира. Структура языка соответствует структуре бытия, отсюда известное – «язык – дом бытия». Но Деррида свою критику логоцентризма в значительной степени относил к стратегии Хайдеггера. Последовательная идеологическая позиция, всегда имеющая свою антитезу, по-прежнему оставалась бы актуальной, если бы разум не утратил свое положение уважаемого лидера в вечном соревновании с доксой. Целесообразность и логичность перестали быть действенным инструментом познания, а способность производить новые смыслы и тексты оказалась в руках симулятивной культуры.

Если принять определенное мировоззрение, то появляется ощущение, что мир понятен и объясним. Именно такие убеждения создали симуляцию. Скорее мир обедняется, становится ущербным, стоит лишь занять какую-либо позицию. Поэтому нелепо повторять этот путь, полагая, что можно создать некую однозначную теорию, чтобы объяснить, как устроена симуляция. Все теории истинны и занимают свое необходимое место в «ложной» природе. Какая бы докса ни попадала в поле зрения, непременно необходимо рассмотреть как ее саму, так и ее противоположность. Методологический анархизм П.Фейерабенда дает представление о том, как это возможно. Однако его известное выражение «все сгодится!» говорит не о том, что все теории верны и непротиворечивы одновременно, а о том, что от интеллектуальных продуктов нельзя отказываться окончательно, никогда неизвестно, что станет актуальным в следующий момент. В мире симуляции теории и позиции уживаются вполне мирно, как равноправные и непротиворечивые члены сообщества.

Одна из составляющих метода отношения к симуляции подразумевает отказ от мировоззрения в пользу зрения (но только такого, которое не превращается в точку зрения). Данный тезис будет рассмотрен в параграфах 3.3 «Анаморфическое восприятие» и 3.4. «Искусство наблюдения».

2.5. «Стиль и метод в искусстве»

В данной работе искусство рассматривается как когнитивный инструмент, способ отношения человека к реальности, способ формирования личности в определенные исторические периоды. Предлагается выделить в истории искусства три эпохи (эпоха мимесиса, модернизм, постмодернизм, аналогично периодизации философии — классика, неклассика, постнеклассика), в границах которых складывались уникальные способы познания, философского осмысления мира и творческой реакции на этот мир.

Понятие «мимесис» имеет как традиционное значение (подражание искусства действительности), так и специфическое. Под классикой понимается длительный период в развитии искусства и культуры (от античности до начала модернизма), в котором важнейшим принципом было преклонение перед совершенством мира и подражание ему. Культура этой эпохи основана на убеждении, что мир создан трансцендентным высшим существом и представляет собой логическое, этическое и эстетическое единство. Начинается этот период с попыток определить принципы искусства Платоном и Аристотелем. Все события мира есть отражение божественного разума, недоступного сознанию человека во всей полноте. Человек может только подражать совершенству божественного творения.

Под модернизмом, наступающим после эпохи мимесиса, понимается эпоха в культуре, для которой характерно дерзкое стремление человека поставить себя на место творца мира. Божественный разум как основание мира больше не нужен (Ницше — «Бог умер»), разуму человека теперь подвластно все. От подражания и отражения человек переходит к преобразению мира. Характерный пример таких взглядов — русский авангард. Настойчивое и агрессивное стремление человека встать на место творца и хозяина мира привело, с одной стороны, к огромному разнообразию новых творческих явлений, а с другой — к проявлению утопических

модернистских идей за пределами философии и искусства, например в политике, что послужило причиной создания тоталитарных государств 20-го века.

Ницшеанский ресентимент послужил одной из движущих сил эпохи модернизма. Он был закономерным следствием европейской рационалистической философии и одновременно ее критикой. Мир несовершенен и в этом виноваты все (у Ницше – начиная с христиан). Искусство, наука и политика занялись спасением мира. Творчество стало возмездием и отмщением, причем сразу всем, – я мыслю и понимаю этот мир, и в доказательство спасу его, наведу в нем порядок. И такие утопические идеи не могли не завершиться трагедией. Мартин Хайдеггер в 1951-м году выразил этот кризис рационализма и рессентимента одной короткой фразой: атомная бомба взорвалась, когда Рене Декарт сказал – *cogito ergo sum*.

Совершенно закономерно, что в конце эпохи модернизма, которая завершается трагедией, насилием и кровью, пожаром Второй мировой войны, звучат слова о покаянии (Адорно: «Писать стихи после Освенцима – это варварство») и о попытке спасти мышление после Освенцима (Лиотар). Освенцим становится трагической метафорой финала эпохи, в которой ницшеанский сверхчеловек ставил себя на место Бога. Тема обретения нового языка искусства, тема покаяния, становится важнейшей для Йозефа Бойса.

Каждая эпоха характеризуется особым соотношением рационального и чувственного. Мимесис классической эпохи был инструментом принятия чувственных ощущений и освоения их в рациональном. Для Гегеля искусство было способом верификации чувственного посредством разума. Модернистская эпоха изгнала мимесис Платона и Аристотеля как основной метод искусства. Подобие образа своему референту перестало быть актуальным. Постмодернизм подверг сомнению собственно существование референта и перенес интерес на саму

референцию. Постмодернистская эстетика в корне отличается от классической. Раньше субъект имел право вынести суждение вкуса по поводу любой действительности, но в постмодернизме существование как субъекта, так и реальности подвергнуто довольно сильному сомнению, поэтому эстетика целиком сводится к проблеме референции и репрезентации. Это привело к тому, что из поля интересов искусства чувственное исчезло вообще, а его место заняла «инженерная» проблема, – как именно функционирует семиотический механизм. Постмодернизм перевел противоречие между логическим и чувственным познанием, известное еще со времен античности, в другую плоскость. Оказалось, что нельзя больше верить ни разуму, ни чувствам. Наши ощущения – такие же химеры, как и рациональные суждения.

Первым эстетический аспект этой проблемы описал Лиотар. Произведение искусства не изображает событие, а отсылает к неизобразимому и непредставимому: «Постмодерном окажется то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении... Художник и писатель работают без каких бы то ни было правил, работают для того, чтобы установить правила того, что *будет создано*... Постмодерн следовало бы понимать как парадокс предшествующего будущего»⁵⁰. Задача искусства – не производство реальности, а проникновение в ту область, которую вообще нельзя помыслить. «Нерепрезентативная эстетика» Лиотара противопоставлена модели репрезентации, которая после Гегеля утвердилась в искусствоведении и в философии. Возвышенное, о котором говорил Кант, у Лиотара превращается в стремление к тому, что нельзя представить и помыслить.

Ж.Бодрийяр – наиболее яркий представитель постмодернистской эсхатологии. Любое описываемое им явление обычно сопровождается

⁵⁰ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad Marginem, 1994. С. 307-323. URL: <http://aperlov.narod.ru/texts05/Lyotard.pdf> (дата обращения: 15.01.2019)

критическим комментарием. Перечень негативных эпитетов Бодрийяра довольно внушительен, – прозрачность зла, стазис и бессилие искусства, избыток и угасание реальности и т.д. Что касается искусства, то Бодрийяр видит главный симптом его гибели в неспособности создавать новые формы (хотя внушительная часть современного искусства от формы вообще отказалась). Звучит тема злокачественных метастаз: «Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе»⁵¹.

Негативное отношение Бодрийяра к симуляции и вообще к современной культуре выглядят так, как будто он стоит на позициях классической философии. Например, его тезис о смерти искусства связан с тем, что классическая модель репрезентации не работает в современном мире. Процесс отражения реальности превратился в производство симулякров, которые только искажают реальность. Искусство вступило в трансэстетическое поле симуляций.

Особые негативный контекст Бодрийяр связывает с технологичностью искусства. Для художественного творчества больше не требуются ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение; все это можно заменить программированием, а машина способна воспроизвести любые возможные формы. Искусство не является более священной ценностью. Нет больше искусства как проникновения в ирреальное и трансцендентное. Искусство превратилось в искусственность и технологичность, которые покоятся в самом сердце реальности. Но поскольку реальности больше нет, то якобы нет и искусства.

Классический мимесис в постмодернизме не был отвергнут окончательно, но подвергся внушительной трансформации. Ж.Деррида превратил его в «миметологизм», подразумевающий «разнесение» текста и того, что лежит за его пределами и классифицируется как реальность.

⁵¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. С. 27.

Проблема репрезентации сводится к коллажу, который описывает соотнесение реальности с текстом, а также является художественным методом. Критика технологичности искусства отсутствует у Деррида. «Миметологическая» революция в репрезентации трансформировала визуальные методы. Например, фотография – еще одна модель репрезентации, которая может быть описана в терминах коллажа. Последний понимается как неопределенное прочтение, мерцание между присутствием и отсутствием. Одна из главных тем Деррида – «это структура и движение, которые уже не поддаются осмыслению на основе оппозиции присутствие/отсутствие. Разнесение – это систематическая игра различений, следов различений, размещения, через которые элементы соотносятся один с другим»⁵².

Постмодернизм утверждал себя как гуманитарный проект, способ защиты от утопических модернистских идей. Эту эпоху можно понимать как состояние культуры (вслед за Лиотаром), так и определенный тип философского мышления, обычно называемый постнеклассическим. Характерными для этого состояния являются: возможность множественной интерпретации событий, отказ от противопоставления субъекта и объекта, особое внимание к проблемам языка, критика логоцентризма, отказ от презумпций универсальности «законов бытия», переход от модели классической иерархии (*Arbor Mundi*) к метафоре ризомы. В искусстве постмодернизм характеризуется радикальным эклектизмом, метафоричностью, двойным кодированием. Постмодернистская культура свою гуманитарную задачу выполнила тем, что была сформулирована тема покаяния, искупления вины и защиты от утопической идеологий. Вместе с тем, в современной культуре сложилось негативное и даже пренебрежительное отношение к постмодернистским художественным приемам. Одна из причин этого — трактовка постмодернистского искусства исключительно как стилистического приема цитатности, иронии, языковой

⁵² Деррида Ж. *Позиции*. Киев: Д. Л., 1996. С. 47.

игры. Таким образом, постмодернизм рассматривается как стилистическая ошибка. Такая интерпретация может восприниматься логичной и последовательной до тех пор, пока мы находимся в сфере исключительно эстетического, не привлекая к рассмотрению этические и онтологические аргументы.

Культурные эпохи не сменяют друг друга одномоментно, но способны достаточно длительное время к совместному существованию. Таким образом, история искусства не рассматривается как однолинейный последовательный процесс смены специфических особенностей. Одним из следствий предлагаемого осмысления является отношение к фигуре автора в различных парадигмах (подражатель, ремесленник, демиург, тотальный проектировщик, скриптор).

Различные направления в классическом искусстве отличаются друг от друга историческим контекстом и стилистическими особенностями, но, тем не менее, принадлежат единому мироосмыслению. Различие отдельных явлений классического искусства может быть описано стилистически. В эпоху модернизма важнейшим термином становится «метод», но не в узком смысле определенного мастерства или отношения к визуальному пространству, а как инструмент познания, формирующий личность и саму эпоху.

Переход в искусстве от стиля к методу может быть оценен как продуктивный и положительный. Это наступление периода большей рефлексии и ответственности за действия художника. Однако термин «метод» тоже нуждается в осмыслении. Это слово имеет древнегреческое происхождение (μέθοδος) и трактуется как систематизированная совокупность шагов, действий, которые нацелены на решение определённой задачи или достижение определённой цели. У самих греков это означало не получение новых знаний, а умение расположить материал (в том смысле, в каком мы употребляем слово «методика» в сфере образования). Хотя мы и говорим «сократический метод», сам Сократ это слово не употреблял, он

говорил ἐπαγωγή — наведение, приведение (аналог латинского inductio). В риторике методом называли упорядочение материала, то есть редактирование текста до того состояния, когда он станет понятным. Лишь в начале Нового времени, во время научной революции XVII-го века, те понятия, которые раньше относились к текстам, стали употребляться по отношению к реальности. Слово «метод» стало обозначать такой способ познания, при котором в реальности не остается ничего непознанного. Современное значение слово «метод» обязано Декарту и иезуитам, сблизившим в своей педагогике риторическую и общенаучную аргументацию.

Важным аспектом современного понимания научного метода является требование объективности, исключаящее субъективное толкование результатов. Тем не менее, стратегия действия по определенному методу подразумевает, что результат будет соответствовать определенным ожиданиям. То есть реальность познается объективно, но результат этого познания несет в себе следы методологических установок. Считается, что если знание получено вне метода, то оно не может быть проверено на истинность, а значит доверять ему нельзя.

В рамках данных рассуждений интересен следующий вопрос: каким терминами можно определить отдельные явления в постмодернизме как в эпохе, пришедшей на смену модернизму? Можно ли утверждать, что появились новые стили в искусстве и или новые методы, расширяющие возможности предыдущих?

В русском языке сложилась традиция употребления терминов, — считается, что постмодерн — это состояние культуры (вслед за русскоязычным переводом книги Лиотара «Состояние постмодерна»), а постмодернизм — совокупность современных художественных направлений. Такая жесткая интерпретация терминов противоречит антиэссенциалисткой направленности данной работы. Слова имеют традицию употребления, но сами по себе не обладают смыслом, помимо конвенционального. Означаемое

не равно означающему. Поэтому из традиции употребления слова «постмодернизм» невозможно сделать вывод, что художественные практики по-прежнему должны состоять из стилей и методов. Да, конечно, в искусстве есть различные акторы и их действия различаются, но какой термин подобрать для этого различения?

Приписывать слово «метод» (тем более, «стиль») постмодернистским практикам и теориям было бы «методологической» ошибкой. Теоретики постмодернизма употребляли различные термины для описания постмодернистских явлений: Ж. Делез — сборка⁵³, Р. Краусс — постройка⁵⁴, Ч. Дженкс — проектирование⁵⁵. Наиболее подходящим является концепт Делеза: как сами действия художников эпохи постмодернизма, так и результат их действий — это различные сборки.

Однако данный термин уравнивает всех акторов, наделяя их определенной пассивностью. Они предстают всего лишь элементами сборки, наряду с другими явлениями. Это действительно так: можно, не сознавая этого, быть постмодернистским художником просто в силу включенности в культурную ситуацию. В то же время активная позиция, названная методом, неминуемо примет черты конструирования реальности по некоторой предуготовке. Для того, чтобы подчеркнуть активную направленность термина, в диссертации используется понятие «стратегия». Такую активную позицию, в соответствии с тезисом Прециози о «мягкой науке», предлагается называть исследованием, включающим в себя восприятие и интерпретацию. Более подробное описание этого тезиса будет дано в параграфах 3.3 «Анаморфическое восприятие» и 3.4 «Искусство наблюдения».

⁵³ Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010.

⁵⁴ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.

⁵⁵ Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.

ГЛАВА 3. МОДЕЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОТНОШЕНИЯ К СИМУЛЯЦИИ

3.1. «Архитектура и симуляция поверхности»

Такой материальный и прагматичный вид человеческой деятельности, как архитектура, умеет фиксировать самые тонкие особенности культуры. Этому можно найти простые объяснения. Наиболее наглядное представление о культурных эпохах дают архитектурные стили. Городской ансамбль можно рассматривать как доступный музей под открытым небом, своевременно пополняющийся новыми произведениями, которые достаточно долго сохраняются, чтобы в дальнейшем служить визуальными свидетельствами прошедших эпох. Н.В.Гоголь даже предлагал реализовать эту идею буквально – в пространстве одной улицы: «Кто ленив перевертывать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все»⁵⁶. Последнее – явная гипербола, но, тем не менее, такая прогулка была бы очень познавательна. Такой проспект открывался бы мрачными воротами, пройдя которые, зритель увидел бы с двух сторон здания «первобытного дикого вкуса», но дальше экспонаты претерпевали бы интереснейшие метаморфозы, и мы увидели бы «высокое преобразование в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу – греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую» архитектуру и так далее. Проспект должен был закончиться «воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса». Статья 1835 года предлагает торжествовавшему тогда классицизму только ворота в конце улицы, даже «первобытному дикому вкусу» места отводится больше. Таким образом, будь этот проект реализован, заключительное сооружение приняло бы на себя весь изощренный в архитектурном отношении XX век, если только не предполагался снос и

⁵⁶ Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.: Издательство АН СССР, 1952. Т. 8. С.75.

перестройка отдельных экспонатов или продление улицы с течением времени и с изобретением новых стилей. В последнем случае проспект, описанный Гоголем, вообще поглотил бы весь Город, с утверждения чего мы, собственно, и начали – любой исторический архитектурный ансамбль уже является наглядным собранием метаморфоз культуры.

Существует мнение, что архитектура первой свидетельствует о наступлении нового времени. Вероятно, это тоже преувеличение. Скорей всего, мы слишком часто посещаем архитектурные «музеи» (буквально из них не выходим), так что в нашем сознании откладывается приоритет этой области культуры. Тем не менее, постмодернизм, прежде чем стать культурной ситуацией действительно сначала появился как новый архитектурный стиль. Р.Вентури и Ч.Дженкс провозгласили его в архитектуре ранее (первый в 1966, второй в 1977 году), чем Ж.-Ф.Лиотар превратил этот термин в философскую категорию, определяющую культуру современной эпохи в целом (в работе «Состояние постмодерна», написанной в 1979 г.). Вентури и Дженкс рассматривали постмодернизм как стиль и метод и были далеки от современного представления об этом явлении, как о культурной ситуации. Тем не менее, именно они обозначили многие особенности постмодернизма, которые потом у Лиотара получили статус ключевых моментов «состояния».

В статье Вентури «Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре» приводится внушительная коллекция кратких определений данного вида деятельности, благо каждый знаменитый архитектор или теоретик оставил высказывание-манифест. Сам автор определяет архитектуру как «кров с символами на нем», но идея Вентури как раз в том, чтобы отделить кров от символов и символы от крова.

Несколько в другой интерпретации определение Вентури звучит как «укрытие с декорацией на нем». Декорация или оформление (равно как и символы), скорее всего, были нанесены на укрытие после того, как оно было

построено. Вентури предлагает функциональному (кров, укрытие, конструкция) и тому, что к нему прикладывается (символическому или эстетическому), существовать обособленно. Коллекция высказываний архитекторов в статье Вентури делится на две части. Одна часть декларирует торжество функциональности (Ле Корбюзье определял дом как машину для жилья, и с этой точки зрения технология и функционализм являются основными элементами; Луис Кан говорил, что хотел бы удивляться внешнему виду здания после того, как спроектировал его). Другая часть определений провозглашает торжество эстетического (Адольф Лоос: «К искусству относится лишь самая малая часть архитектуры: надгробие и монумент. Все остальное, как служащее цели, должно быть исключено из мира искусств»). Вентури примиряет эти антагонистические взгляды тем, что предлагает строить кров и декорацию отдельно друг от друга, на одном месте, но в разных пространствах: «Почему бы не допустить невозможность сохранения чистого функционализма в архитектуре, поистине неизбежных противоречий между функциональными и эстетическими средствами в одном здании, а затем позволить функции и декорации идти своими собственными путями так, чтобы не было необходимости жертвовать функциональными требованиями ради недостигнутых декоративных целей»⁵⁷.

Вентури применил две метафоры, отвечающие за два типа архитектурного проектирования. Если функциональное и эстетическое отделены друг от друга, то такое здание он называет «сарай с декорацией» («decorated shed»). Если же функциональное и эстетическое неразрывно соединены друг с другом, то такое здание он называет «утка» (поскольку в предельном случае здание своим внешним видом воспроизводит некий

⁵⁷ Вентури Роберт. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре // Митин журнал. 1993. № 50. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj50/venturi.html> (дата обращения: 15.10.2018)

предзаданный образ, например магазин для охотников построен в форме утки).

Ч.Дженкс, начиная разговор о постмодернистской архитектуре, обращается к этим метафорам Вентури, ну критикует его за то, что он прославляет «сарай» и отвергает «утку». Дженкс говорит, что и те, и другие, – равноправные средства архитектурной коммуникации. «Символы» прикреплены к «сараяю» как рекламные щиты, они могут быть сняты и заменены другими. В то же время «утка» – это здание, которое своей формой соответствует функции. Это критика не столько в архитектурном плане, сколько в плане самой концепции постмодернизма. По мнению Дженкса, Вентури в декларативном порядке отвергает один язык и настаивает на применении другого, что является принципом модернистского творчества. Позже плюралистичность, отрицание одного важнейшего повествования, подчиняющего себе все остальные (метанаррации), станет у Лиотара одним из ключевых моментов постмодернистского «состояния».

Тем не менее, Дженкс использует идею Вентури об «укрытии с декорацией на нем», приводя пример греческого храма как конструкции с колоннами и раскрашенным фронтоном, то есть как раз укрытия с оформлением. Конструкция – профессионалам, пусть читают «скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн», а «рекламный щит» – публике, которая «откликается на явные метафоры»⁵⁸. Это пример двойного кодирования, описанного Дженксом как особый постмодернистский прием, который использует архитектор, обращаясь одновременно к двум аудиториям, – к профессионалам и к публике.

Кроме двойного кодирования и невозможности метаязыка Дженкс описал и другие особенности постмодернизма. Конечно же, он рассматривает их как метод работы архитектора, но именно этот инструментарий трансформируется потом у Лиотара в набор признаков культурной ситуации. Среди них: контекстуализация (архитектор должен учитывать

⁵⁸ Дженкс Ч. Цит. соч. С.10.

существующую среду и местные особенности), «партисипационное» проектирование (идея превращения будущих жителей дома в его проектировщиков), метафоричность образов и радикальный эклектизм. Но ключевым тезисом книги является утверждение архитектурного языка, который рассматривается как способ коммуникации, а также как прием, инструмент и метод. «Постмодернистское здание ... говорит...», и поэтому для автора наиболее важно описать принципы коммуникации, – «я сосредоточивался на «языке»...»⁵⁹.

Язык, описываемый Дженксом, состоит из архитектурных слов, которые являются производными визуальных метафор. Одна из ключевых глав книги называется «Метафора и метафизика». Однако тема метафор предельно редуцируется: «О чем же, в самом деле, кроме человеческой и природной сферы должна быть архитектура?»⁶⁰. Практически все переносы смысла, которые рассматривает автор, относятся к области визуальных образов человеческого тела, а также растительного и животного мира. Дома имеют лица, на которых можно разглядеть глаза, рот и уши. Тем не менее, Дженкс утверждает, что архитектурный язык должен быть насыщен как можно большим количеством метафор, тогда здание будет существовать не только в той культурной ситуации, в котором оно построено, но и в будущих контекстах: «чем больше метафор, тем величественнее драма, и чем тоньше они задуманы, тем глубже тайна»⁶¹.

По мнению Дженкса, даже если архитектурные коды не могут быть точно определены, у архитектора есть способ их использования. В этом ему помогает материальность архитектуры и ее протяженность во времени. Здание может простоять 300 лет, а метафоры рождаются и умирают непрерывно. К тому же здание всегда имеет сугубо утилитарную природу и подвержено давлению повседневности. «Было бы извращением переписать

⁵⁹ Там же. С.10

⁶⁰ Там же. С.114.

⁶¹ Там же. С.49.

сонеты Шекспира, заменить его любовную лирику письмами ненависти, читать комедию как трагедию, но совершенно допустимо вешать белье на украшающие здание балюстрады»⁶². Получается, что поэт может позволить себе написать сакральный текст и равнодушно отнестись к последующим интерпретациям, но архитектор себе такого метанарративного подхода позволить не может. Ему надо каким-то образом предугадать развитие архитектурного языка на ближайшие 300 лет и «насытить свои здания кодами, с избытком используя общепринятые знаки и метафоры, чтобы его произведение осуществляло задуманную коммуникацию и продолжало жить, невзирая на трансформации быстро изменяющихся кодов»⁶³. Это очень интересная мысль, получается, что здание разрушается не только физически, но и в переносном смысле (как говорят, морально устаревает). Переставая быть понятным восприятию потомков (из-за того, что не содержит в своем облике необходимые метафоры), оно перестанет быть нужным и, скорее всего, исчезнет.

Дженкс критикует модернистскую однозначность архитектурного языка, но этот упрек может быть отнесен и к нему самому, ведь он предлагает введение внятного и однозначного архитектурного языка путем управления и установления (ведь если метафоры не общеприняты, то это ведет к непониманию). «Метафоры, которые прочитываются через принятые визуальные коды, различны для разных групп, но они могут быть внятно, если не точно, установлены для всех этих групп в обществе» – что это, как не диктатура определенного языка?

Несомненно, архитектору очень удобно пользоваться внятным и семантически однозначным языком визуальных метафор. Было бы замечательно иметь справочник с точным определением архитектурных высказываний, – результат вдумчивой работы психологов и архитектурных теоретиков. Но такая определенность языка невозможна в

⁶² Там же. С.52.

⁶³ Там же. С.54

постмодернистской ситуации. Дженкс затрагивает тему амбивалентности, шизофреничности языка; не случайно главной темой его книги является двойное кодирование. Но почему-то эта двойственность относится только к различию в восприятии профессионалов и публики. Таким образом, язык, по Дженксу, представляет собой два однородных слоя; внутри каждого из них различия допускаются, но считаются недоразумениями, которые могут быть ликвидированы «установлением».

Однако такие несоответствия в рассуждениях Дженкса не уменьшают значение его концепции. Для 1977 года, в котором написан «Язык архитектуры постмодернизма», его высказывания совершенно уникальны. Автор, являющийся жертвой неконтролируемых сил, блестяще им описан. «Многие современные архитекторы отрицают ... мощный метафорический уровень» и считают метафоры «не поддающимися сознательному контролю и уместному использованию, результате их неумышленные метафоры метафорически мстят им и наносят удар в спину»⁶⁴.

У Дженкса есть вполне конкретный совет архитектору, оказавшемуся в подобной ситуации. «Трудность постмодернизма состоит в принятии множественного кодирования без скатывания к компромиссу и непреднамеренной мешанине; и путь к этому ... лежит через «партиципационное» проектирование, которое до некоторой степени подчиняет проектировщика кодам, не являющимися его собственными, но подчиняет так, что он может уважать их»⁶⁵.

Дженкс неоднократно говорит о том, что архитектор как торжественный модернистский творец теряет свою роль, поскольку можно обходиться вообще без архитекторов, вернее, без упоминания о них. При этом автор называет Россию единственным местом, где так делать нельзя: «Очень прискорбно, что общество может обойтись без архитекторов, индивидуализировать свои дома или взорвать их, или даже нанять

⁶⁴ Там же. С.54.

⁶⁵ Там же. С.86.

декораторов интерьера. Везде (за исключением России) это не имеет значения. Всегда найдутся другие, более реалистичные профессии, готовые занять место архитекторов»⁶⁶. Русский перевод книги «Язык архитектуры постмодернизма» вышел в советском 1985 году и отечественные комментаторы весьма благожелательно отнеслись к этому высказыванию: «Поскольку Советское государство в Конституции СССР провозгласило право всех граждан на благоустроенное и соответственно эстетически полноценное жилище и развернуло беспрецедентное по объему жилищное строительство, советские архитекторы несут – понимаемую и автором книги – полноту профессиональной ответственности за качественное выполнение этой важнейшей социальной задачи»⁶⁷. Однако Дженкс имел в виду совсем другое, а именно что модернистские принципы в архитектуре России необычайно сильны. Это значит, что сильна роль творца, реализующего свой проект практически без учета контекста и мнения публики.

В этом контексте рассуждений о роли автора интересно рассмотреть биографии и проекты отечественных архитекторов Б. Иофана, Д. Чечулина и А. Щусева.

В 1920-х годах появился проект строительства в центре Москвы на месте Храма Христа Спасителя грандиозного пролетарского дворца-памятника, от которого во все стороны расходятся прямые проспекты-радиусы, сметающие хаотические кварталы. Этому предшествовала длительная история. Когда-то здесь, недалеко от Боровицкого холма, немного юго-западнее, в прямой видимости, было обыкновенное болото под названием Чертолье. Сначала место облюбовал Малюта Скуратов, построивший себе двор близ Кремля. В 1625-м здесь был основан Алексеевский женский монастырь. В 1837-ом году монастырь снесли, а в 1883-м достроили Храм Христа Спасителя, который явился памятником в честь народной победы над Наполеоном.

⁶⁶ Там же. С.32.

⁶⁷ Там же.

После образования СССР начались разговоры о грандиозном пролетарском дворце. Сергей Киров на I съезде Советов в 1922 году говорил, что это «...здание должно являться эмблемой грядущего могущества торжества коммунизма, не только у нас, но и на Западе»⁶⁸. После смерти Ленина Леонид Красин предложил построить вождю мирового пролетариата грандиозный памятник и предрек, что это будет место, «которое по своему значению превзойдет Мекку и Иерусалим»⁶⁹.

Воздвигнуть главное сооружение социализма именно на месте Храма Христа Спасителя предложил архитектор В.Балихин, один из лидеров АСНОВА (Ассоциации Новых Архитекторов): «Для него – лучшее место Москвы – площадь, где стоит храм Спасителя. ... Нет никаких основательных доводов за неприкосновенность храма, которые были бы непреодолимой преградой на пути осуществления величайшей идеи»⁷⁰. Революционные архитекторы в своих планах были гораздо радикальнее партийных чиновников. В 1924 году, когда Балихин отправляет свое предложение в «Правду», ему даже отказывают в публикации. Редактор газеты отвечает: «Грандиозное сооружение, а какое именно, с каким предназначением – не видно... мы покажемся незаслуженно смешными, если будем печатать такие декламации с планами сноса целых кварталов... и таких громад, как храм Христа»⁷¹. Но Балихин проявляет завидную настойчивость и создает Мастерскую революции – творческую площадку Ассоциации Новых Архитекторов, в которой разрабатывается конкретный проект, – здание в форме куба со стороной 100 метров. «Плоскость куба с фигурой Ленина трактуется как красная доска мирового союза советских республик, на которую заносятся новые республики, строящие мировой СССР... пока в

⁶⁸ Цит. по: Храм Христа Спасителя в Москве. М.: Планета, 1992. С. 44.

⁶⁹ Там же. С. 228.

⁷⁰ Хан-Магомедов С.О. К истории выбора места для Дворца Советов // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 1.

⁷¹ Там же.

верхней строке не загорится алым дата мировой революции – дата СССР мира»⁷².

Предложение Балихина снести храм было первым не единственным и постепенно эта идея утвердилась. Когда после длительных обсуждений в различных архитектурных и партийных комитетах место для строительства пролетарского чудо-дворца было определено, а Сталин посетил будущую строительную площадку и принял окончательное решение, 18 июля 1931 года был объявлен архитектурный конкурс, который стал одним из самых представительных в истории архитектуры. Участвовали Ле Корбюзье, Вальтер Гроппиус, Наум Габо, Алексей Щусев, Дмитрий Чечулин, Борис Иофан, Иван Жолтовский, братья Веснины и многие другие.

Конструктивизм и Баухаус в предлагаемых эскизах были отвергнуты, и в конце концов был принят совместный проект Бориса Иофана, Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха – башня с вращающейся фигурой Ленина наверху, который должен был буквально пронзать небо поднятой рукой (по проекту общая высота здания – около 400 метров – что превышало нижний уровень кучевых облаков). Иофан принимал участие в конкурсе на проект Мавзолея и придуманная им тогда пирамидальная конструкция трансформировалась в грандиозный проект Дворца Советов. Необычайно интересно сопоставление двух первоначальных конкурсных эскизов, первого – собственно Бориса Иофана, второго – его будущих соавторов, Щуко и Гельфрейха, – с известным окончательным совместным эскизом. Несмотря на то, что Иофан становится главным архитектором проекта, Щуко и Гельфрейх придают ему важную составляющую. Окончательный эскиз больше похож на первоначальный иофановский, но соавторы словно покрывают здание египетским орнаментом, новой поверхностью.

Храм Христа Спасителя был разрушен несколькими взрывами 5 декабря 1931 года. До этого его пытались разобрать с помощью отбойных

⁷² Цит. по: Из истории советской архитектуры 1926-1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения / Сост. В.Э. Хазанова. М.: Наука, 1970. С. 62-63.

молотков, но это не получилось, так как здание было сложено из массивных плит песчаника, скрепленных вместо цемента расплавленным свинцом. Сталин приказал взорвать непокорное сооружение, несмотря на близость жилых домов. Строительство Дворца началось только в 1937 году, в 1939-м – закончилась кладка фундамента. В 1942-м стальные конструкции Дворца были демонтированы и использованы в оборонных целях, а после войны проект так и не был возобновлен.

Н.С. Хрущев, проезжавший как-то мимо заброшенной стройки, увидел в затопленном водами Чертолья круглом фундаменте замечательный спортивный ансамбль, и в 1960 году на этом месте стал функционировать открытый плавательный бассейн «Москва» с подогреваемой водой. Зимой клубящиеся испарения создавали над бассейном причудливые облака, которые поднимали уровень влажности в залах соседнего Музея изящных искусств. В 1994-м тогдашний мэр Москвы Юрий Лужков начал строительство на фундаменте Дворца нового Храма лозунгом возрождения национальной культуры. Новое здание, в отличие от старого, получило устойчивое название аббревиатурное название ХХС, что подчеркивает его семиотическое отличие от Храма Христа Спасителя.

Вероятно, наиболее интересным было бы не восстановление храма, а другой проект, который содержал бы аллегория разрушения. Григорий Ревзин утверждает, что американцы, отказавшись от восстановления башен-близнецов, совершили революцию и сломали стереотип в общественном сознании. «Представьте себе, что в 1994 году, когда Юрий Лужков решил восстановить храм Христа Спасителя, был бы проведен конкурс на лучшее здание и вместо храма Константина Тона предложили бы построить какой-то другой ... который убедил бы всех, что не стоит повторять старую вещь...»⁷³. Но для отечественной культуры это было бы слишком смелым решением. Гораздо проще «восстановить» утраченное, а точнее, построить симулякр.

⁷³ Ревзин Г. Что упало, то пропало // Коммерсантъ-Власть. 2002. № 42.

Дворец Советов должен был стать антиподом Храма. Тем не менее, оба здания обнаруживают типологическое сходство. Каждое из них должно было выполнять идеологическую роль и служить архитектурной доминантой города. Если по отношению к Храму звучал упрек в бессодержательности и формальном подходе, то по отношению к проекту Иофана аналогичные упреки могут иметь гораздо больше оснований. Проект, являвшийся эклектичным смешением объемов и поверхностей, позаимствованных из различных стилей (в первоначальных эскизах Иофана, а также Щуко и Гельфрейха мы видим конструктивизм, классицизм, цитату Александрийского столпа и многое другое), стремился достичь идеологической выразительности по сути религиозными способами. Статуя Ленина и пятиконечная звезда, расположенная внутри купола Большого зала, были символами новой веры, а высотный характер здания – особенность русского культового зодчества.

Эти наблюдения говорят о том, что, несмотря на строго декларируемые идеологические различия, оба храма (оригинал и копия), а также Дворец, словно бы занимают одно место. Нет нужды спорить, какое из зданий или природных образований являлось истинным и правильным на этом месте, – болото, двор Малюты Скуратова, монастырь, Храм Христа Спасителя, Дворец Советов, бассейн или ХХС. Они все вместе создают архитектурный ансамбль, но только не в визуальном пространстве, а в симулятивном. Эти сооружения словно собраны в гигантскую многослойную конструкцию, русскую матрешку, которую удалось сложить, несмотря на то, что геометрические поверхности соседних объектов не изоморфны. Причем до полноты картины необходимо добавить к этим вполне реальным зданиям эскизы Дворца авторства Гроппиуса, Габо и Ле Корбюзье, а также нереализованные проекты старого Храма Христа Спасителя.

При этом становится ясно, что декларация того или иного авторства, а также споры о том, чьим именем нужно называть объект, являются осмысленными только по отношению к конкретному объекту, то есть

определенному слою последовательных наложений. Но в целом Киров, Красин, Сталин, Хрущев и Лужков, равно как Балихин, Иофан и Тон, – все вместе составляют один коллектив, члены которого заняты созданием одного сложного образования. Поэтому в Чертолье теперь стоит не ХХС, а все объекты, когда-либо здесь существовавшие или претендовавшие на существование. И эта сверхконструкция бесконечно перестраивается и обновляется, потому что главный ее сюжетный мотив – желание построить на этом месте нечто истинное, правильное и реальное, но каждая новая постройка оказывается симулякром..

Другой пример проблемы авторства и продолжение темы симулированной поверхности — история гостиницы «Москва». Здание, которое было начато как конструктивистское, с соответствующим отношением к объемам и деталям, превратилось в один из наиболее известных примеров сталинского ампира, благодаря (в основном) поверхностным деталям. Гостиницу Моссовета (так она первоначально называлась) начали строить архитекторы Л.Савельев и О.Стапран. Консультантом был назначен А.Щусев, но вскоре он стал руководителем проекта и внес существенные изменения в первоначальную идею. В письме в «Правду» Савельева и Стапрана справедливый гнев первых авторов гостиницы направлен на способ уничтожения конструктивизма путем украшения здания лепниной и другими декоративными элементами «... велел скопировать наш фасад, добавил к нему витиеватые детали, вазочки на колоннаде крыши, лепные украшения у входа ...»⁷⁴.

Строительство гостиницы «Москва» – это один из ключевых моментов формирования того стиля, который позднее получит ироничное определение «сталинский ампир». Собственно ампир как стиль в архитектуре и декоративном искусстве был закономерным этапом развития архитектуры первой трети XIX века во Франции (а затем в России и многих других

⁷⁴ Савельев Л., Стапран О. Жизнь и деятельность архитектора Щусева // Правда. 30 августа 1937 г. № 239. С. 4. Письма в редакцию.

странах). Он вырос из классицизма и характеризовался массивными, лапидарными, подчеркнута монументальными формами и богатым декором. В Советской России во второй трети века XX возникло нечто похожее как исправление «неверного» социального развития, «капиталистических заблуждений». Сталинский ампи́р начинался с переделки конструктивистских зданий путем наложения, надевания на них декора и лепных символов. А.И. Некрасов, один из архитектурных теоретиков того времени и идеологов этого стиля, выразил многие аспекты «советской архитектуры» и «социалистического строительства». Вот одно из его высказываний: «Новое понимание пространства требует и новых архитектурных форм. Несоблюдение этого условия может привести лишь ко всевозможным псевдостилиям»⁷⁵. Достоинством конструктивизма Некрасов считает рациональное освоение пространства, но в то же время говорит, что оно пришло на смену чувственному освоению, – отсюда характерный для конструктивизма «отказ от художественного образа». В дальнейшем распространенное обвинение архитекторов-конструктивистов в формализме (то есть в отсутствии содержания) будет сочетаться с требованиями для социалистического строительства «архитектурной массы», одухотворенной «художественным образом». Несмотря на то, что эти требования напоминают гуманистический идеал естественной гармонии тела и души, сам сталинский ампи́р и является «псевдостилем», имитирующим имперскую архитектурную декларацию власти .

Теоретические дискуссии и развернувшееся строительство тех лет является одной из лучших иллюстраций процесса наложения поверхностей. Щусев первым стал превращать конструктивистские здания в «социалистические» путем добавления внешних деталей. Те здания, которые проектировались как «социалистические» с самого начала, например, московские высотки, демонстрируют более сложные проекции – готический

⁷⁵ Некрасов А.И. Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва». Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики // Академия архитектуры. 1936. № 3.

«художественный образ» получает в качестве поверхности социалистическую символику и скульптурные группы, в результате чего образ, по замыслу авторов, переходит в заданное смысловое пространство. Некрасов говорил, что «в готической архитектуре мы видим стремление к предельному одухотворению пространства»⁷⁶, и эти рассуждения есть не что иное как теоретическое обоснование распространенного тогда в среде архитекторов мнения, что «Сталин любит готику».

Правда, это почти единственное высказывание, которое можно отнести к подведению теоретической основы под предпочтения вождя. Готика проникает в сталинский ампи́р через «черный ход». Архитектурная теория и критика тех лет утверждает в качестве «образцовых» классические стили – от античности до Ренессанса, – а готику изобличает в регрессивности. Но тем интересней этот пример, – ведь архитектурная симуляция предстает соединением, сложением противоречивых элементов и поверхностей.

В наши дни процесс конструирования этого удивительного объекта получил новое развитие. Снос гостиницы «Москва» с последующим ее восстановлением мотивировался необходимостью полной перестройки здания с обещанием воссоздать точный внешний облик. Таким образом, экстерьер оказывается главной сущностью, сохранив которую, мы сохраняем все здание. Это то самое торжество поверхности, которое Некрасов когда-то подвергал критике, обсуждая построенную гостиницу «Москва»: «Самое существенное в здании то, что, уйдя от «конструктивистской» композиции, авторы не преодолели конструктивистского понимания масс, как чего-то схематического, определяемого лишь аморфной плоскостью, протяженной и абстрактной линией, т. е. лишенного «тела». Все наличники окон и висячие балконы не вкомпонованы в массу, не порождены ею, а на нее нанесены как придатки; они «срезаются» со стены глазом с чрезвычайной легкостью»⁷⁷. С другой стороны, прагматический смысл современной реконструкции

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

гостиницы в том, чтобы «запихнуть» новую начинку под старую поверхность, которая когда-то была придумана для сокрытия конструктивистского «тела».

История третьего примера архитектурной симуляции начиналась в 1934 году, когда архитектор Д. Чечулин, воодушевленный, как и вся страна, подвигом челюскинцев и спасших их героев-летчиков, предложил построить на площади Белорусского вокзала здание управления Аэрофлота. Обтекаемая форма этого сооружения соответствовала бы поставленной задаче, а распростертые крылья, символ Советской авиакомпании, должен был венчать сооружение. Это сооружение не было построено, но гораздо позднее Чечулин на основе своего раннего проекта реализовал другой – здание Верховного Совета РСФСР, хорошо теперь всем знакомый Белый дом. На протяжении своей истории это здание проходит различные трансформации, обрастая различными смыслами и метафорами, символ империи, символ власти, символ демократии. Это одна из причин, по которой Чарльз Дженкс назвал Белый дом единственным постмодернистским зданием Москвы, правда, сказал, что оно бы осталось таким лишь при условии, что следы пожара после обстрела 1993 года были бы сохранены как декор, имея в виду изменение здания в конкретном контексте.

Творческая судьба Д.Чечулина и история его проектов иллюстрируют мысль Дженкса об авторстве. Чечулин говорил, что отказался от учебы на художественном факультете ВХУТЕМАСа, потому что не одобрял и не понимал царившего там формализма. Работа под руководством Алексея Щусева благоприятствовала быстрому профессиональному росту, и Чечулин стал впоследствии Главным архитектором Москвы (с 1945 по 1949 год). Это дало ему возможность довести до постановления Совмина идею Бориса Иофана о строительстве в Москве высотных зданий. Будучи еще молодым человеком, Чечулин получил первую премию конкурса на создание Дворца Советов, а в зрелые годы стал одним из тех, кто проектировал бассейн «Москва» на месте нереализованного Дворца Советов. Именно он

«похоронил» многострадальный проект своего соперника, залив фундамент иофановского дворца водами бассейна. Но самое интересное в судьбе Чечулина – не архитектурное погребение идеи соперника, а аналогичное действие по отношению к своему собственному детищу. Причем приходится говорить о погребении-воскрешении, а точнее, о создании новой поверхности. Но не менее интригующей развязкой, чем история Белого дома, завершилось и строительство одного из высотных зданий. Дело в том, что Чечулин, возглавляя весь проект строительства высоток в Москве, лично занимался двумя объектами: одно из них было построено на Котельнической набережной, другое, в Зарядье, так и не было реализовано, – там только успели заложить грандиозное бомбоубежище. Оно должно было стать самым роскошным и парадным из всей серии. Затем наступили другие времена, сменился государственный курс в архитектуре, и Чечулин тяжело переживал пришедшее на смену помпезному ампиру строительство пятиэтажных хрущевок. Но именно ему уже в брежневские времена пришлось на месте недостроенной высотки спроектировать гостиницу «Россия», а в оставшемся с далекой поры бомбоубежище разместить кинотеатр «Зарядье».

Если в предыдущих примерах одно здание замещало другое или в одном и том же архитектурном проекте менялся архитектурный стиль тем, что одна поверхность ложилась на другую, то у Чечулина его творческое сознание само представляет собой наложение различных поверхностей. Из хаоса разнородного у Чечулина складывается вполне гармоничная картина. Он проделал нелегкий творческий путь – из тоталитарного модернизма в латентный советский постмодернизм. Он строил здания, адекватные XX веку, но при этом любил весьма традиционное искусство, коллекционировал вазы и старинные картины. Можно было бы патетически сравнить его с теми гениями (подобными, например, Леонардо), которые живут вне эпох, и творения которых всегда нужны потомкам. Но лучше вспомнить утверждение Дженкса и сказать, что в наши дни «общество может обойтись без архитекторов» уже и в России и строить просто с помощью массового

сознания. Своей судьбой Чечулин продемонстрировал как талантливый архитектор в эпоху смерти автора и смерти субъекта неосознанно превратился в медиума симулятивной культуры.

Итак, в реальном мире строятся конкретные реальные сооружения – храм, гостиница и правительственный дворец. В симулятивном пространстве каждое из них имеет своего мифологического двойника, которого можно назвать высокопарно, – душой сооружения, а можно описать прозаически, – здание получает ту или иную «одежду» в зависимости от конкретной ситуации. Эти двойники часто оказываются более реальными и долгоживущими, чем материальные объекты.

Архитектурное сооружение, представленное как референт в знаковой системе, неминуемо подвергается семантическим и семиотическим трансформациям, оно впитывает в себя символы и обрастает новыми значениями. Не просто двойное, но многократное кодирование совершается в культуре после того, как здание начинает в нем свою жизнь, и оно входит в новый контекст со всеми возможными коннотациями. Первоначальный торжественный смысл архитектурного проекта умирает, на смену ему приходит повседневная жизнь со своими правилами и правами. Метафоры архитектурного языка опутывают, покрывают реальное здание воображаемой поверхностью, придавая ему смыслы, отличные от первоначальных.

3.2. Границы симуляции

Поверхность здания, о которой шла речь в предыдущей главе, была метафорой архитектурного языка. Более сложные поверхности и границы реализуются в общей ткани современной культуры. Классическое представление о течении времени как о последовательном чередовании эпох сменилось эклектикой культурных кодов. Признаки совершенно различных культурных периодов, например, авангарда и архаики, наблюдаются

одновременно. Сосуществование различных типов культуры создает предпосылки для диалога, обмена мнениями, но и конфликта. Этот диалог происходит на границе раздела двух типов культуры. Понятно, что эта граница — некая метафора, а не реальная стена. Но именно эти границы, а не сами гомогенные культурные пространства представляют особый интерес с точки зрения понимания современной культуры.

Ю.М. Лотман определяет культуру как «ненаследственную память коллектива, выражающаяся в определенной системе запретов и предписаний», а также – «систему коллективной памяти и коллективного сознания»⁷⁸. Причем она не сводится к сумме индивидуумов и даже является некоторым особым самостоятельным «субъектом и самой-себе объектом»⁷⁹: «Культура как целое обладает особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых сообщений на принципиально новых языках, то есть создания новых идей. Совокупность этих качеств позволяет рассматривать культуру как коллективный интеллект»⁸⁰. Эту «интеллектуальность» даже предполагается использовать как прообраз «искусственных думающих устройств». Некоторые «патологические» явления в истории культуры не опровергают такое определение, а только подтверждают. «Способность «сходить с ума» является хорошим рабочим признаком интеллекта», а думающие машины не научатся думать, пока в них не будет встроено «некоторое устройство, которое условно можно было бы определить как «блок детского сознания» или «механизм мифопорождения»⁸¹.

⁷⁸ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. Тарту, 1977. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html> (дата обращения: 21.11.2018).

⁷⁹ Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 567.

⁸⁰ Лотман Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ. 2000. С.557.

⁸¹ Там же. С.567.

Основную структурную единицу культуры Лотман называет монадой. Этот термин, понимаемый как фундаментальный элемент бытия (часто в довольно мистическом смысле), был известен еще в античной философии. Для Лотмана этот термин важен, прежде всего, в связи с противопоставлением двух философских подходов. С одной стороны, классическая философия Канта и Гегеля, в которой очень важна оппозиция «субъект-объект» и в которой наблюдатель, интерпретатор может занять внешнее, независимое положение по отношению к миру, природе, культуре. К этой же традиции Лотман причисляет и Дарвина, теория которого способствовала появлению «эволюционного» описания культуры, что автор статьи считает сомнительным: «само понятие эволюции применительно к таким сложным семиотическим явлениям, как искусство, может использоваться лишь с такой трансформацией его смысла, что, вероятно, лучше всего вообще от него воздержаться»⁸². С другой стороны, собственно монадология Лейбница, явившаяся первой в европейской философии попыткой описать мир как развивающуюся структуру, состоящую из отдельных, но тесно взаимодействующих и трансформирующихся подсистем (монад). Причем, у Лейбница элементы структуры вступают в отношения друг с другом не механически, любая монада проявляет себя уникальным образом (то есть демонстрирует особые свойства) по отношению к каждой другой.

Монадой у Лотмана может быть названа «культура в целом», текст, отдельная человеческая личность. Важная особенность этой категории заключается в ее информационной функции и в наличии «входа» и «выхода», а также в том, что она обладает «способностью самой поступать на собственный вход и, следовательно, трансформировать самое себя». Анализируя систему таких структурных элементов, Лотман приходит к выводу, что как простейшая монада, так и культура в целом будет обладать

⁸² Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. С. 639.

памятью и способностью генерировать качественно новые сообщения, отличные от заданных жестким алгоритмом. Монада – мыслящая единица и, кроме того, она находится в мыслящем пространстве.

Как утверждает Лотман, важным аспектом, необходимым для существования монады является граница культур с разными кодами или языками (например, «женское-мужское», «римляне-варвары»). На такой границе идет интенсивный обмен сообщениями. Для того чтобы понять высказывание на другом языке, нужно сначала перевести его на свой, а для того, чтобы переработать то, что лежит вне культуры, нужно сначала сделать его принадлежащим культуре. Это умеет искусство: «удвоение реальности», которое ему свойственно, является «онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков»⁸³. Отметим схожесть этого высказывания с известным определением симуляции, как самодостаточной семиотической среды.

Таким образом, культура превращается в некий суррогат бытия, в котором уже невозможно различить, где предметы, а где знаки; где реальность, а где симуляция. Культура в своем современном, симулятивном варианте становится неуловимой и неуправляемой, но у человека остается заблуждение, что она может быть контролируема. Возможно, это заблуждение происходит от позитивистских и модернистских интенций покорения природы. Ролан Барт в 1956 году описывает⁸⁴ фигуру мифолога, который способен разоблачать мифы, переводя их из латентного в контролируемое (по крайней мере, для самого мифолога) состояние. Однако позже он меняет свою точку зрения. Если раньше ему представлялось, что для разоблачения мифа нужно было всего лишь проследить за изменением в нем функций означающего и означаемого, то «теперь само это высказывание стало мифическим, демистификация (или демифизация) сами превратились в

⁸³ Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 308.

⁸⁴ Барт Р. Мифологии. Миф как семиологическая система // Барт Р. Избранные работы. Семиотика и поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 74-105.

дискурс, корпус фраз, катехистическое высказывание...»⁸⁵. Получается, что миф, победа над которым казалась легко достижимой, никак не пострадал, да еще и соорудил вокруг себя новые укрепления из оружия противника. Барт сравнивает анализ мифа с психоанализом, в котором еще раньше обнаружилась эта проблема, – он сам превратился в миф, и психоаналитику, прежде чем наладить диалог с пациентом, придется сначала дешифровать свой метод как мифологический, что, вообще говоря, проблематично.

Эта грандиозная задача, – превращение мира в кристально ясный, точно объяснимый и контролируемый, – долгое время занимала умы множества исследователей. Тот же Ролан Барт сформулировал это как задачу расширения сферы демифизации, каковому должна быть подвергнута «вся западная (греко-иудео-исламо-христианская) цивилизация, объединяемая общей единой теологией (эссенциальной, монотеистической)». У Жака Деррида также есть набор через дефис написанных негативных эпитетов, – «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм». Эта постмодернистская парадигма дешифровки, разоблачения содержит в себе отголосок модернистской попытки спасения мира.

Как уже отмечалось, если попытаться очистить мир от мифа и симуляции, то в результате никакой «настоящей» реальности не обнаружится. И наоборот, можно смело утверждать, что реальность не может существовать в нашем сознании в какой-либо другой форме, кроме мифической. Опытный «мифолог» может получить огромное удовольствие от дешифровки одного, конкретного мифа, но поверженный миф тут же возьмет его (мифолога) язык себе на вооружение. Таким образом, миф и симулякр – такие же равноправные участники игры, как и любая другая реальность (или не-реальность). И для взаимодействия с ними нужен совсем другой метод, чем демифизация.

Несмотря на то, что Лотман предпочитает не употреблять термин «эволюция» по отношению к культуре, его «коллективный искусственный

⁸⁵ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С.475.

разум» есть результат долгого накопления, улучшения и совершенствования. Причем «система коллективной памяти и коллективного сознания» не тождественна письменной сокровищнице знаний. Можно говорить о двух видах памяти: о зафиксированной (библиотека, архив) и незафиксированной коллективной памяти. Последняя – не юнговский архетип, а скорее аристотелевские *empeiria* (опыт), *episteme* (знание) и *sophia* (мудрость). Память того и другого вида имеет некоторый объем и способна к накоплению. Важно соотношение сознания и памяти, они одинаково необходимы для коллективной интеллектуальной деятельности. Лотман неоднократно упоминает, что письменность появляется тогда, когда объем всей информации перестает помещаться в человеческом сознании. Но и после изобретения письменности память оставалась человекоразмерной, – книга соразмерна человеку, библиотека – социуму. Сегодня, вопреки гуманистической модели Лотмана, объем зафиксированной информации в самых различных вариантах (кино, интернет, реклама, архитектура и т.д.) так велик, что перестает быть соразмерным не только человеку, но и его коллективному разуму. И даже такое большое число различных видов эффективной консервации и упаковки информации не справляется с существующим объемом. Незафиксированная память по своей несоразмерности человеку далеко превосходит зафиксированный архив.

Если культура как «система запретов и предписаний» вполне человекоразмерна, то гигантский свехархив симуляции производит смыслы и тексты, далеко выходящие за пределы человеческого. Отчасти на эту несоразмерность были направлены некоторые постструктуралистские интенции, – описание зла у Бодрийера, агрессивности греко-иудео-исламо-христианской цивилизации у Барта, логоцетризма у Деррида. Последний как раз имеет отношение к способу организации, иерархии общего архива: «Логоцентризм – это европейское, западное мыслительное образование, связанное с философией, метафизикой, наукой, языком и зависящее от логоса. Это генеалогия логоса. Это не только способ помещения логоса и его

переводов (разума, дискурса и т.д.) в центре всего, но и способ определения самого логоса в качестве центрирующей, собирающей силы»⁸⁶.

Идея о том, что определенная организация архива диктует человеку его понимание, много раз уже интерпретировалась. Наиболее яркий образ, используемый в этом контексте – тюрьма-паноптикон английского философа и социолога Иеремии Бентама. Мишель Фуко так описывает это архитектурное сооружение идеального «надзирания»: «по периметру – здание в форме кольца. В центре – башня. В башне – широкие окна, выходящие на внутреннюю сторону кольца. Кольцеобразное здание разделено на камеры, каждая из них по длине во всю толщину здания. В камере два окна: одно выходит внутрь (против соответствующего окна башни), а другое – наружу (таким образом вся камера насквозь просматривается). Стало быть, достаточно поместить в центральную башню одного надзирателя, а в каждую камеру посадить по одному умалишенному, больному, осужденному, рабочему или школьнику»⁸⁷. Фуко считает, что знание организовано по принципу паноптикона, – субъект познания помещает себя в центр мира и рассматривает его как противоположный себе объект. Точно так же как надзиратель в паноптиконе невидим для заключенных, субъект познания невидим для мира, и его наблюдения и эксперименты никоим образом на объекте не отражаются.

Дональд Прециози также применяет образ паноптикона для описания искусствоведческого знания. Организация музея такова, что у зрителя неминуемо складывается однозначное понимания линейного развития искусства, – наскальная живопись, восточные деспотии, античность, средневековье, Возрождение, и, наконец, европейское искусство Новейшего времени как венец всех трудов и уже достигнутая главная цель. Прециози не призывает разрушать музеи, полагая, что терроризм и радикализм есть

⁸⁶ *Деррида Ж.* Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: Ad Marginem, 1993. С. 171.

⁸⁷ *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С.291.

закономерное следствие того же паноптического разделения субъекта и объекта. Вместо этого он призывает к скромному, мягкому зрению, – видеть различно, не останавливаться на определенной точке зрения, не считать ее избранной.

Знание у Фуко и музей у Прециози интерпретируются как сознательно организованные архивы (ссылка на тюрьму Бентама лучшее тому подтверждение). Понимая эфемерную незафиксированную часть знания как симуляцию, можно сказать, что она не организована, но зато имеет склонность к самоорганизации, повторяя уже придуманные и примененные способы принудительного сообщения смыслов.

Взаимодействие письменной памяти и коллективного сознания может давать совершенно невероятные результаты. В качестве примера такой самоорганизации приведем утверждение сотрудницы спецхрана РГБ, разбирающей архив Геббельса, о том, что немецкая пропаганда на нее не действует, потому что советская была сильнее, но зато она узнала много нового про негров: «мы едем в метро, держимся за поручни, там всякие бактерии – сифилис, СПИД. Так вот, рука белого человека, если он возьмется за поручень, сама заглатывает эти бактерии. Если сделать анализ, то никакой инфекции не обнаружится. А у негров кровь другая, их рука не съедает микробы, все так на ней и остается. А мы в СССР ничего про эти вещи не знали»⁸⁸.

Все это выглядит таким образом, как будто как будто симуляция (как незафиксированный объем знания) способна продуцировать сообщения, смыслы и тексты (или даже приказы, настолько быстро, точно и неукоснительно они выполняются). Создается впечатление, что эти смыслы порождают некие агенты симуляции (конечно же, это не люди, поэтому назовем их неантропоморфными или внесубъектными). Многие факты современной жизни – культурной, политической, экономической – могут быть поняты как результат действия внесубъектных сообщений. Но как и в

⁸⁸ *Клименюк Н.* Как пройти в библиотеку // Большой город. 2005. № 19 (145).

случае с демифологизацией у Барта, интерпретируя, мы будем только еще больше зашифровывать сообщения, делать их более эффективными, более парализующими.

Коллективная память культуры сегодня превращается в гигантский самоорганизовывающийся архив, производящий смыслы и тексты и подавляющий человека своей несоразмерностью. Классические понятия Красоты, Добра и Истины совершенно неприменимы к этому архиву, равно как и обратные им, – Безобразного, Зла и Лжи. Понятие ценности не работает, потому что архив не соразмерен человеку. Он способен производить огромное количество интеллектуального шума, и, увы, основная масса людей парализована этим шумом и мерцанием.

Модели мифа у Барта и Лотмана имеют сходные черты – и в том, и в другом случае существует раздел между языками, граница, на которой происходит интенсивный обмен сообщениями. У первого автора рождение мифа трактуется как трансформация, метаморфоза семиотических составляющих, у второго – соответствующая среда определяется как «полиглотичность». Отметим, что тема границы очень близка к теме архитектурной поверхности, которая обсуждалась в предыдущей главе. Но вот ответ на вопрос, как именно миф сохраняется в культуре, трактуется у этих исследователей по-разному. У Лотмана культура, несмотря на ее относительную способность «сходить с ума», производить ложные сообщения, является некоторым большим резервуаром разумного добра. Она способна накапливать все новые изобретения, способна эволюционировать в сторону усложнения, причем до такой степени, что мы можем приписать ей свойства интеллекта, разума. У Барта мы находим такое замечание – «...миф заключается в том, что культура превращается в природу ...в результате мифической инверсии основания высказывания, вообще-то исторически случайные, предстают Здравым смыслом, Справедливостью, Нормой, Общим

мнением...»⁸⁹. Таким образом, хаотический архив знаков, то есть симуляция, предстает реальностью.

Общее в моделях Лотмана и Барта – несоразмерный человеку мир культуры. Важнейшей проблемой становится интерпретация границы личного и коллективного. Если в классической философии одной из ключевых тем была проблема соотношения субъекта и объекта, то в наши дни такой темой становится отношение индивида к симуляции.

3.3. Анаморфическое восприятие

Классическая философская тема субъекта и объекта трансформируется в наши дни в проблему взаимодействия индивида с симулированной культурой. Если культура симулирована, то не представляет ли собой и индивидуальное сознание такую же симуляцию? В свете этого вопроса важнейшей метафорой поверхности становится та граница внутри сознания, которая позволяет индивиду противостоять симуляции и заниматься творчеством (интеллектуальным или эстетическим), не будучи при этом жертвой симуляции. Отсутствие такой границы означает полную принадлежность индивидуума к окружающей хаотичной семиотической среде. Тут возможна биологическая ассоциация, – чтобы существовать, организм должен иметь обмен веществ с окружающей средой.

Продолжая разговор про паноптизм, можно сказать, что собственная однозначная позиция, твердая точка зрения, означает практически полную уязвимость перед симуляцией. Только непрерывное движение, маневрирование может повысить защищенность. Это говорит о необходимости некоторой дистанции по отношению к любой определенной позиции, а также о включении противоположных точек в общий синкретический горизонт. Кроме того, мир не поддается однозначному

⁸⁹ *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. С. 474.

дихотомическому членению, и это еще один аргумент в пользу синкретизма. Маневрировать в симулятивном пространстве и меняться в симулятивном времени – задача сложная, поскольку классическое представление о течении времени как о чередовании культурных эпох сменилось представлением об остановке времени. Произошло это оттого, что признаки совершенно различных культурных эпох, например, авангарда и архаики, наблюдаются одновременно.

Как отмечалось в предыдущей главе, коль скоро существуют границы культурных пространств с интенсивным обменом, то именно они, а не сами разделенные пространства, представляют особый интерес. Наиболее важной является функция перевода с одного языка на другой. Вероятно, здесь уместна следующая метафора, – переводчик, обслуживающий встречу политиков на высшем уровне. С одной стороны, от него ничего не зависит, с другой стороны, одно его слово может кардинально изменить ситуацию.

В европейской культуре индивидуальность предстает ригидной, излишне жесткой и противопоставленной окружающему миру. В то же время восточная традиция подразумевает конформное слияние с природой. Между европейским индивидуализмом и восточным конформизмом также существует граница. Взаимодействие двух моделей требует опять-таки непрерывного перевода с одного языка на другой. Эти две метафоры – граница и перевод – вполне способны помочь личности противостоять симуляции. Принцип таков: не раствориться в симуляции, и не закрыться от нее «железным занавесом», а создать границу с равноправным обменом с внешним миром.

Если разум модернистской эпохи агрессивно относился к природе и к культуре, то теперь разум (чтобы сохранить себя) должен найти форму сосуществования с симуляцией. Иллюзия собственности и хозяйничанья меняется на бережное экологическое отношение к симулятивной природе.

Построить себя из мифологических компонентов – задача похожая на возникновение сознания у первобытного человека. Мы бессильны перед

симулятивной культурой, зато у нас есть мощное оружие слившегося с природой дикаря, который задолго до появления науки мог пользоваться своей интуицией и восприятием окружающего мира, находя в каждом случае наилучший вариант поведения. Симулятивная природа безумна с точки зрения классического разума и безобразна с точки зрения классической эстетики. Но эта же симуляция может стать совершенной в другом представлении. Таковой ее может сделать творческое эстетическое действие в новом понимании. Для этого необходимо конструирование личности, осознающей границу между собой и внешним симулятивным миром и взаимодействующей с ним с позиции равноправного обмена. Под таким конструированием следует понимать индивидуальную задачу, а не тотальный модернистский проект создания нового человека. Аналогичным примером может служить та практика, которую М.Фуко определял как «творить себя» с помощью дискурсивных практик.

В таком действии нужно будет отказаться от многих практик прошлых эпох и настоящего времени, – от миметических попыток подражать (симуляции), от модернистских попыток переделывать, преобразовать (симуляцию), от постмодернистских попыток повторения, воспроизведения (симуляции), от постклассических попыток создания новой (симулятивной) религии.

Для осознания взаимодействия с симулятивной культурой необходим семиотический анализ, но одновременно необходима критика этого инструмента. Вообще язык как способ коммуникации должен обладать строгой структурой и постоянной семантикой. Значения слов и знаков могут, конечно же, изменяться во времени, но достаточно медленно, как некоторый длительный процесс (по отношению к временной протяженности одного сообщения). Для симулятивных явлений характерно, что значение слова или высказывания практически никогда не совпадает у адресанта и адресата. И эти явления, которые уже описаны как действие внесубъектных агентов симуляции, продуцируют некие сообщения, поэтому назовем их

«императивы симуляции». Это некоторая коллективная коммуникативная деятельность, причем актуальность, весомость, наличие самой деятельности более высоки, чем реальность ее участников. Но главное отличие императива симуляции от традиционных семиотических явлений в том, что мы имеем дело с некоторой деятельностью, в которой знаки еще не сформировались.

Г.П. Щедровицкий утверждал, что знаки «являются ни чем иным как бытием деятельности»⁹⁰. Он считал, что знаки есть «застывшее» состояние «живой» формы и что знаки не нужны, пока деятельность является «живой». Знак появляется только тогда, когда деятельность нужно архивировать. При необходимости знаки могут быть востребованы, чтобы организовать другую деятельность. Но она опять же завершится образованием знаков, только уже новых. Добавим к этой идее ступенчатого процесса семиотизации ту идею, что симуляция становится третьей ступенью реальности после материального мира и мира культуры, созданной человеком. Первые два уровня реальности воспринимаются теперь исключительно через третий.

Индивидуальная рефлексия превращается в гипертрофию воспринимающего мир «я» и разрушает реальность, трансформируя ее в субъективное инобытие. Но если рефлексия индивидуальна, то ее форма «всеобщего благорасположения», симуляция – коллективна, и именно в ней вновь появляется мифологизированное первобытное сознание, в котором отсутствует семиотическое разделение тела, смысла и объекта. Для того, чтобы понять, как именно можно «творить себя», конструировать личность, необходимо вспомнить то время когда знаки действительно только зарождались. Один из примеров, интерпретация наскальной живописи, был рассмотрен в параграфе 2.3.

Субъект-объектные отношения, характерные для классической философии диктуют однозначный взгляд на мир. Принцип зрения, описанный Декартом, определил восприятие человека в европейской культуре. Но возможен и другой принцип восприятия. Дональд Прециози в

⁹⁰ Щедровицкий Г.П. Знак и деятельность. М.: Восточная литература, РАН, 2005. С. 409.

книге «Переосмысливая историю искусства» приводит пример из истории живописи, который затем метафорически использует для критики искусствоведческих теорий. Живописцы эпохи Возрождения выяснили, что принцип прямой перспективы хорошо передает удаленные предметы и их соотношение в пространстве, но не может корректно передать иллюзию пространства вблизи глаз человека. Для компенсации этих особенностей зрения они намеренно уменьшали предметы на переднем плане картины. Такой способ назывался анаморфизмом (от греч. «преобразование»). Прециози говорит, что принцип намеренного искажения вообще свойственен искусствоведению в трактовке истории искусства. Любой архив и любой музей представляют собой машины по производству смысла, в которых факты подтасовываются в угоду конкретным представлениям. Экспозиции музеев строятся так, чтобы продемонстрировать принципы исторического развития искусства, причем венцом такого развития будут эстетические представления современной европейской культуры. Пытаясь уйти от манипуляции в искусствоведении, Прециози предлагает «переосмыслить историю искусства», рассмотреть ее с различных точек зрения, избежать конкретного, однолинейного взгляда, предлагая анаморфическое зрение вместо паноптического. Рассуждения Прециози восходят к концепции Фуко о социальном самоконтроле общества, — паноптизме (всеподнадзорности).

Предлагается использовать эти идеи Дональда Прециози, однако наделять их более общим смыслом, инструментом понимания культуры в целом. Действительно, любая выбранная точка зрения является ограничением наблюдаемого, поскольку она предстает единственно верной, а все остальные – дающими неправильную интерпретацию. В попытке уйти от паноптического зрения необходимо включать в свой горизонт различные позиции, пытаясь охватить проблему целиком и соединить все возможные позиции вместе, создавая при этом общую картину. Под анаморфическим восприятием будем понимать такую интерпретацию предмета суждения, для которой важен взгляд через другие предметы и привлечение для анализа

множественных точек зрения (с пониманием того, что в каждой частной интерпретации могут быть искажения). Анаморфическое восприятие есть когнитивный инструмент соотнесения себя с миром, в котором реальность и симуляция обладают равным статусом.

Таким образом реализуется метафора архаической формы деятельности, которая не нуждается в надстроенной системе обозначений по отношению к реальности. В анаморфическом восприятии сама симуляция является такой деятельностью, а «воспринимающий» непосредственно находится в ней. Вместе с тем, необходимо наличие уже описанной границы между человеком и тем, что он наблюдает, дающей саму возможность осознанного восприятия.

Конкретный пример использования анаморфического восприятия как творческого метода будет рассмотрен в последнем параграфе.

3.4. Искусство наблюдения

Осознаваемая и используемая граница личности дает возможность восприятия симуляции как внешнего мира, существующего по определенным законам. Именно это дает нам возможность определения эстетических качеств симуляции. Пока мы растворены в ней, это невозможно. Это невозможно также, если мы агрессивно отвергаем ее, не признаем ее существующей. Чувственное восприятие симуляции и рациональная оценка этого восприятия будет нам дарована, если мы вернемся к тому определению эстетики, которое ей дал ее изобретатель, Александр Готлиб Баумгартен, и позволим «философам не без громадной пользы проникать также в те искусства, которыми могут быть усовершенствованы низшие познавательные способности, заостряться и применяться более благоприятным образом на благо мира» (как уже цитировалось в параграфе 2.1 «Рацио и сенсус. Реальность всеобщего»). Новая форма эстетического наблюдения будет

постмодернистской стратегией отношения к симуляции (но не стилем и не методом).

Одна из задач данной диссертации – обосновать эстетическое отношения к симуляции как к произведению «искусства без автора», при котором необходимо творчество наблюдателя. В истории культуры неоднократно совершался поиск новых форм искусства как инструмента познания как инструмента познания новой реальности. Почти все утопические проекты в большей или меньшей степени интересовались искусством, а для модернизма конца 19-го века – первой половины 20-го искусство было важнейшей отправной точкой. В этот период человек не ощущал пределов собственной дерзости, не боялся выдвигать сколь угодно смелые идеи. Особый тип самобытного философа, мечтателя и пророка, был адекватен той эпохе. Один из примеров – творческий путь Казимира Малевича, сочетавшего художественную деятельность с теоретической работой, в которой выдвигались весьма смелые идеи.

Таких утопических проектов, – через искусство, как инструмент познания и метода, – в мир, в котором человеку подвластно все и нет границ его творческому потенциалу, было множество. Но утопия – место, которого нет, и эти проекты не могли быть реализованы. Тем не менее, искусство как творческая лаборатория самых невероятных идей несомненно лучше трагических попыток осуществить модернистские идеи в политической практике тоталитарных государств. Кроме того, задача поиска творческой методологии в данной диссертации далека от утопизма и всего лишь качается особой формы восприятия и интерпретации.

Универсальная формула, справедливая для искусства всего мира – слишком грандиозная задача. Остановимся на российском искусстве, на его проблемах и особенностях в начале 21-го века. Известно, что представители как традиционных форм искусства, так и самых авангардных, называют себя современными художниками. Формально они правы, потому что живут вместе в одно время. Но насколько их творчество является действительно

современным? Состояние отечественного искусства лучше всего можно охарактеризовать термином "эkleктика". Культурные эпохи не заканчиваются, но сосуществуют с новыми в латентном виде.

В начале 90-х годов в отечественном искусстве появился терминологический вернакуляр – «актуальное искусство». История этого термина начинается она еще в 60-х, когда И.Стравинский ставит проблему современности в очень интересном ключе. В своих дневниках он пишет: «*Con tempo*: “вместе со временем”. Современная музыка – это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент – самый волнующий в истории музыки. Так было всегда. Точно так же, почти вся современная музыка плоха, и это было всегда. ... Новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей дает старейшее и испытаннейшее. Противопоставление нового старому есть *reductio ad absurdum*, и сектантская “новая музыка” – это язва на современности. Давайте же тогда употреблять выражение *con tempo* не формально, в том смысле, что Шёнберг и Шаминад жили в одно и то же время, но в моем понимании: “вместе со временем”»⁹¹. Выражение *con tempo* подхватила Р.Краусс, когда спорила в 70-х годах о современности в искусстве с К.Гринбергом. Так возникло выражение *contemporary art*. Краусс пыталась обосновать терминологическую разницу *modern art* и *contemporary art* тем, что обвиняла Гринберга в историцизме и приверженности к формальной теории искусства.

В соответствии с такой теорией искусство представляется последовательностью стилей, каждому из которых присущи свои особенности и приемы определенного мастерства, производства артефактов, а также свои представления о прекрасном. История стилей в таком описании есть однолинейная последовательность от традиции до современности. Одно из основных обвинений формальной теории заключалось в том, что ей свойственна историцистская, диахроническая модель описания. С точки

⁹¹ Стравинский И., Крафт Р.. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971.

зрения Клемента Гринберга искусство развивается как организм, в ровной, безразрывной эволюции. В предисловии к книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» Розалинд Краусс обосновывает свои возражения к такому подходу. По ее мнению, отвергнуть историцистскую модель искусства значит вместо идеи искусства как организма предложить образ искусства как постройки. Методологическая основа современного искусства оказалась совершенно другой по сравнению с искусством модернистским, но эта деятельность по-прежнему называлась искусством.

Провозглашение синхронического метода вопреки диахроническому на первый взгляд означает отрицание связи с традицией. Конечно же, в переломные моменты развития можно наблюдать разрыв с традицией. Однако вспомним тезис Фердинанда де Соссюра о противопоставлении двух категорий – диахронии и синхронии: «в каждый данный момент речевая деятельность предполагает и установившуюся систему и эволюцию; в любую минуту язык есть и живая деятельность и продукт прошлого»⁹². Решить проблему противопоставления диахронического и синхронического мы можем тем, что будем рассматривать историю искусства не как последовательность формальных стилей и даже не как последовательность творческих методов и концепций, а как последовательность культурных эпох, сменяющих друг друга по существенным основаниям, что было подробно рассмотрено в параграфе **2.5. «Стиль и метод в искусстве»**. Внутри каждой эпохи превалирует синхроническое описание, но в последовательной связи эпох мы увидим диахронический принцип. То есть Краусс, безусловно права, предлагая модель «постройки», но надо учитывать, что у постройки есть этажи, возвышающиеся друг над другом.

В начале 90-х искусство в России оказалось перед серьезной проблемой. В течении долгого периода оно буквально было законсервировано, ему не разрешалось быть современным. Падение железного занавеса и пришедшая свобода выражения потребовали решить

⁹² Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 34.

множество проблем, в том числе и терминологические. Как называть то искусство, которое отлично от традиционных представлений? Возникла та же проблема, что и в споре Краусс и Гринберга. Modern art, современное искусство – это все живущие сегодня художники, каким бы искусством они не занимались, contemporary art – это те, кто живут в ногу со временем. И вот так возник термин «актуальное искусство» – то, которое решает актуальные проблемы. Все было бы хорошо, если бы этот терминологический вернакуляр остался бы местным термином. Дело в том, что в обратном переводе на английский получалось не contemporary, а actual art. И вот тут оказалось, что в английском такой термин давно (еще с начала 70-х) существует, его придумал американский искусствовед Альфред Франкенштейн для весьма частного явления, а вовсе не для самого «важного» искусства. Некоторые художники использовали в своем творчестве реальные силы природы, например, биологические материалы, химические процессы и т.д. Франкенштейн сказал, что можно было бы назвать такое искусство real art, но этот термин уже использован для миметического искусства. И тогда он предложил понятие actual art для художественных практик, использующих реализм природы. Российские художники и кураторы, оказавшиеся в ситуации терминологического вернакуляра, теперь почти не применяют термин «актуальное искусство». Различие между modern и contemporary теперь забыто и повсеместно применяется определение «современное искусство». Поэтому по-прежнему существует нерешенный и болезненный комплекс проблем, связанный с противопоставлением диахронического и синхронического.

Одна из характерных особенностей отечественного вернакуляра – методологический эссенциализм, который был подробно рассмотрен в параграфе **1.3 «Эссенциализм и номинализм»**. В соответствии с этими взглядами всегда и при любых обстоятельствах находятся люди, которые точно знают, что такое искусство и каким оно должно быть. У них определенное представление, легитимность которого подчеркнута их

принадлежностью к профессиональному сообществу. Кстати, противниками антиэссенциализма в теории американской теории искусства были институционалисты (например, Артур Данто), которые считали, что на вопрос «что есть искусство?» может ответить только квалифицированное экспертное сообщество. Интересно, что в российском искусстве практически любые концепции настаивают на необходимости и сверхценности какой либо идеи или медиа, – левой идеологии, живописи, новых технологий, артистизма, эмоциональности и т.д. Приверженец любого из перечисленного точно скажет, что именно по его мнению искусством не является.

В классическом (миметическом) искусстве автор – непререкаемый авторитет. Сегодня по этому поводу существуют разные мнения. В данной диссертации утверждается, что наиболее интересные события (которые могут быть осмыслены как искусство) – вообще могут не иметь конкретного автора, но являются продуктом среды, культуры. Это не значит, что в таких событиях нет места художнику, он может быть инициатором, но главное для него – научиться видеть такие события и интерпретировать их.

Важнейшим в искусстве становится не его репрезентативная функция и не способность художника к самовыражению, а способность к наблюдению, особенному художественному видению симуляции. Выставочная деятельность, подразумевающая почти исключительно выражение, «экспозиционизм», становится устаревшей, архаичной. Каким именно образом художник покажет своим зрителям, как можно видеть мир, не так уж важно, однако можно сказать, что выставочная репрезентация настроит зрителя на стереотипический лад восприятия в банальном эстетическом ключе (как наблюдение чего либо традиционно прекрасного).

Эксперты в области современного искусства держатся за принятые в их сообществе критерии, и это очень похоже на ситуацию в начале 20-го века, когда традиционалисты держались за критерии классического искусства, за пластику, за форму, за фигуратив, за картину, в то время как авангардисты активно искали новые формы выражения. Сторонники однозначных

критериев в искусстве не могут и не хотят принять в искусстве возможность открытых дискурсивных систем. История искусства в который раз продемонстрировала закономерный механизм развития – когда-то новые и революционные явления, обрастая множеством критериев и признаков своей оценки и идентификации, становятся традицией, мешающей развитию новых идей.

Пример открытой дискурсивной системы в искусстве в наши дни – приемы «тактических медиа», в числе прочего основанные на ситуационистском высвобождении (*detournement*). Например, группа «The Yes Men» предлагает воспользоваться ситуацией, то есть продолжать действие и после собственно акции. Современный акционизм, который претендует на яркую сильную роль, действительно может создавать ситуации как бы просвечивающими общество невидимыми лучами. Но не слишком ли это незначительная роль? таких явлений, нуждающихся в интерпретации, уже достаточно много и создавать другие нет необходимости. Гораздо более важно интерпретировать явления, а не создавать их. Но если даже художник занят активной акционистской деятельностью, то ему самому надо говорить о создающихся ситуациях. Ведь к нему привлечено внимание, его слышат, значит, ему и надо заниматься интерпретацией. В противном случае более важной фигурой в событии становится тот, кто интерпретирует происходящее, хотя его голос тонет в медийном шуме.

Классическая схема – художник интуитивно увидел нечто и показал это, искусствовед описал, философ осмыслил – годится только для архаичных форм художественной деятельности. Сегодня философу не нужен художник, его выставки или акции, если перед его глазами множество событий, взрывающих информационное пространство. Следуя за идеей Деррида о том, что произведение искусства должно само себя деконструировать, можно сказать, что общество само себя постоянно деконструирует и демонстрирует. Но для того, чтобы видеть результаты этого процесса, необходимо внимательное наблюдение и анализ. Причем

недостаточно художественного действия самого по себе, недостаточно журналистского, культурологического, социологического или философского анализа самих по себе. Необходимо синтетическое действие, объединяющее практику и теорию, а также коллективное участие и обсуждение. Примерами такого метода служит одна из конкретных тем данной диссертации, — архитектура как симулированный язык культуры, в которой с помощью анаморфического восприятия были обнаружены обнаружены и объяснены явления современной культуры.

Конкретным воплощением данного метода могут также быть названы проекты в области искусства, задуманные как практики коллективного исследования. Такие проекты существовали и ранее (в России 90-х годов), например, группы «Медицинская герменевтика» и «Коллективные действия».

Непосредственной реализацией методики анаморфического восприятия были семинары курса «Философия искусства» под руководством автора диссертации, проходившие в 2011-2018 годах в Московском музее современного искусства и Музее «Гараж». Принципы этой коллективной работы описаны ниже.

— Предметами исследований и дискуссий был широкий спектр эстетических, этических, социальных и теоретических проблем. Для таких дискуссий был характерен симбиоз практики и теории, искусства и философии, а также привлечение результатов различных гуманитарных исследований.

— Не было деления на автора и зрителя, участники проекта были равны в своем статусе.

— Не было заранее определенной точки зрения и манипуляций по ее навязыванию.

— Важнейшим условием исследования с помощью методики анаморфического восприятия является избегание эссенциалистских определений любых явлений (если нечто является самотождественной

очевидной сакральной сущностью, то это значит, что мы в плену какой-либо идеологии). Одним из приемов является остранение (прием описанный В. Шкловским) — предмет исследования не определен заранее, но является некоторой изначально неизвестной практикой без каких либо клише.

— Для того, чтобы исследовать некое явление, надо сделать его объектом, но оно таковым не будет, пока для него не будет сформирован особый дискурс описания. Анаморфическая методология не считает какой-либо дискурсивное поле правильным и исчерпывающим, но сопрягает многие, в каждом конкретном случае находя новую пару субъект-объект или инструмент-исследуемое. Каждое отдельное действие будет искажением (анаморфизмом) по отношению к другому. Тем не менее, будет создана сложная композиция, будет получено новое знание, но абсолютно точную и окончательную интерпретацию выявить будет невозможно. Каждый результат будет своеобразной «сборкой», полученной в результате применяемой стратегии. Эстетическая и интеллектуальная оценка полученного результата также будет предметом дискуссии.

– Презентативная часть проекта (перформанс, конкретная работа художника) могла быть только результатом длительной дискуссии. Такая презентативная часть не была обязательной, но если имела место, то и она была предметом анализа.

Таким образом, конечный результат подразумевает не определенный тезис или некий артефакт, а коллективную исследовательскую ситуацию по типу **открытой дискурсивной системы.**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам проделанного в диссертации исследования делаются заключительные выводы, обосновываются положения, выносимые диссертантом на защиту, и указываются перспективы возможного дальнейшего исследования.

1. Анализ, проведенный на основании семиотического подхода, позволил сформулировать особое понимание симулякра и описать состояние субъекта в современной культуре. Симулякр представляет собой элемент знаковой системы, в рамках коллективного восприятия предстающий явлением не менее реальным, чем природное. Более того, природное и объективное существующее природное осмысливается через знаковые системы и таким образом симулякр и реальность обладает равной ценностью. Эстетическое отношение к симуляции формируется не на основе рационалистической оценки качества вкуса, а как следствие практики **совместного восприятия** и принадлежности к определенным стереотипам мышления.

2. В результате исследования практических и теоретических инструментов отношения к симуляции предложена метафора поверхности, соотносящая классическую культуру и симуляцию, введено понятие границы между симуляцией и воспринимающим ее человеком. По аналогии с классическими эстетическими теориями сформулирован принцип отношения к симуляции. Описан феномен универсального **псевдосубъекта восприятия**. Профанные общепринятые нормы восприятия служат идеальным материалом для формирования этого псевдосубъекта, которому принадлежит универсальное знание и видение и который транслирует наблюдателю свои впечатления.

3. Исследование различных исторических явлений позволило определить **принципиально отличные друг от друга эпохи**, в границах которых складывались уникальные способы познания, философского осмысления мира и творческой реакции на этот мир. Эти эпохи аналогичны периодизации в истории философии (классика, неклассика, постнеклассика) и описаны как мимесис, модернизм и постмодернизм. В каждую из этих эпох искусство рассмотрено как один из основных когнитивных инструментов, формирующий личность и саму эпоху. **Современная ситуация в искусстве и культуре рассмотрена как уникальная ввиду того, что симулятивные явления приобретают важнейшую роль.**

4. Выявлен особый статус понятия автора в постмодернистскую эпоху. Некоторые явления современной культуры привлекают к себе внимание как обладающие эстетической ценностью и дающие богатый материал, характеризующий современную культуру. Возникая спонтанно, эти явления становятся продуктом среды коммуникации и воспринимаются как **произведения искусства без авторства**. Те же произведения искусства, в которых автор может быть назван, инициируют развитие событий, которое становится более интересным для наблюдения, чем само исходное явление. Если художник невнимательно относится к возможному (тем более к осуществленному) развитию событий, инициированным его произведением, то более важными действующими лицами становятся те, кто интерпретируют развитие событий в коммуникационной сфере.

5. На основании антиэссенциалистской позиции, отказа от неизменных, самотождественных сущностей разработан принцип отношения к явлениям современной культуры. Этот принцип, **анаморфическое восприятие**, понимается как такая интерпретация предмета суждения, для которой важен взгляд через другие предметы и привлечение для анализа множественных точек зрения. Этот принцип позволяет взаимодействовать с хаотическими

семиотическими системами, не приводя этот процесс к противопоставлению субъекта по отношению к внешнему объекту или к модернистской метанаррации. Анаморфическое восприятие направлено на симуляцию, в которой знак направлен на другой знак. Таким образом, имеет место метафора архаической (досемиотической) формы деятельности, не нуждающейся в надстроенной системе обозначений по отношению к реальности.

6. Проведенное исследование в области искусства и архитектуры продемонстрировало успешность предложенной методики для интерпретации явлений современной культуры. Эти исследовательские инструменты могут быть применены для наблюдения и анализа других направлений, например, явлений, связанных с гендерной идентификацией, мифами национальной культуры, культурным восприятием естественных наук и так далее. Эти направления составят перспективы дальнейших исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика. М.: Азбука-классика, 2013.
2. Барт, Р. Мифологии. Миф как семиологическая система // Барт Р. Избранные работы. Семиотика и поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994.
3. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004.
4. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла. М., Добросвет, 2000.
5. Вентури, Р. Определение архитектуры как укрытия с декорацией на нем, и другие оправдания банального символизма в архитектуре // Митин журнал. 1993. № 50.
6. Витгенштейн, Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985.
7. Витц, М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. Антология / Под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга, 1997.
8. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике. М.: Юрайт, 2018.
9. Гегель, Г. В. Ф. О сущности философской критики вообще и ее отношении к современному состоянию философии в частности // Гегель, Г. В. Ф. Работы разных лет в двух томах. М.: Мысль, 1970. Т. 1.
10. Гоголь, Н.В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь, Н.В. ПСС. М.: Издательство АН СССР, 1952. Т. 8.
11. Горный, Е. Что такое семиотика? // Радуга. 1996. № 11.
12. Гройс, Б. Стиль Сталин // М.: Знак, 1993.
13. Делез, Ж. Логика смысла. М.: Раритет, 1998.
14. Делез, Ж. Переговоры (Pourparlers). СПб.: Наука, 2004.
15. Делез, Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.
14. Делез, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010.
15. Деррида, Ж. Позитив. Киев, 1996.

16. Деррида, Ж. Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: Ad Marginem, 1993.
17. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.
18. Из истории советской архитектуры 1926-1932 гг. Документы и материалы. Творческие объединения / Сост. В.Э.Хазанова. М.: Наука, 1970.
19. История философии / Под ред. Грицанова. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2002.
20. Кант, И. Критика практического разума // Кант, И. Собр. соч. в 6 тт. М.: «Мысль», 1965. Т. 4. Ч. I.
21. Кант, И. Критика способности суждения // Кант, И. Собр. соч. в 8 тт. М.: Чоро, 1994.
22. Клименюк, Н. Как пройти в библиотеку // Большой город. 2005. № 19 (145).
23. Кошут, Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. №1.
24. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.
25. Ладовский, Н. Проект-предложение реорганизации Красной площади у Кремлевской стены // Строительство Москвы. 1928. №5.
26. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387-415.
27. Ламарк, Ж.-Б. Философия зоологии // Ламарк, Ж.-Б. Избранные произведения в 2 т. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т.1.
28. Лиотар, Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. СПб.: Алетейя, 1997.
29. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad Marginem, 1994.
30. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998.
31. Лосев, А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Кн. 1. М., 1992.

32. Лосев, А.Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собрание сочинений в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1.
33. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1992.
34. Лосев, А.Ф. Миф – развернутое магическое имя // Лосев, А.Ф. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994.
35. Лотман, Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
36. Лотман, Ю.М. Культура как субъект и сама-себе объект // Лотман, Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
37. Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. Тарту, 1977.
38. Лотман, Ю.М. Театральный язык и живопись // Лотман, Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3.
39. Луначарский, А.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1982. Т. 1.
40. Луначарский, А.В. Социологические патологические факторы в истории искусства // Луначарский, А.В. Сочинения. М.: Художественная литература, 1967. Т. 8.
41. Некрасов, А.И. Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва». Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики // Академия архитектуры. 1936. № 3.
42. Паперный, В. Культура Два. М.: НЛО, 1996.
43. Платон. Софист // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1990.
44. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1990.
45. Платон. Федра // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1990.
46. Поппер, К. Р. Ницета историцизма // Вопросы философии. 1992. №8.
47. Ревзин, Г. Что упало, то пропало // Коммерсантъ-Власть. 2002. № 42.
49. Савельев, Л., Стапран, О. Жизнь и деятельность архитектора Щусева // Правда. 30 августа 1937 г. № 239. С. 4.

50. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1933.
51. Столович, Л.Н. Красота, Добро, Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994.
52. Стравинский И., Крафт Р. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971.
53. Уилрайт, Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
54. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.
55. Хайдеггер, М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997.
56. Хайдеггер, М. Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001.
57. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура Советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.
58. Хан-Магомедов, С.О. К истории выбора места для Дворца Советов // Архитектура и строительство Москвы. 1988. №1.
59. Хан-Магомедов, С.О. Мавзолей Ленина. История создания и архитектура. М.: Просвещение, 1972.
60. Храм Христа Спасителя в Москве. М.: Планета, 1992.
61. Чернышевский, Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертация // Чернышевский, Н.Г. ПСС. М.: Художественная литература, 1949. Т. 2.
62. Щедровицкий, Г.П. Знак и деятельность. М.: «Восточная литература» РАН, 2005.
63. Щусев, А. Конкурсный проект театра Мейерхольда. 1934 // Музей архитектуры имени Щусева. Кат. IV/155.
64. Эко, У. Отсутствующая структура. СПб.: Symposium, 2004.
65. Baumgarten A.G. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Halae Magdeburgicae, 1735.

66. Preziosi, Donald. *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Arbor Mundi; ризома

Мировое дерево (лат. **Arbor mundi**) – мифологический архетип, вселенское дерево, объединяющее все сферы мироздания. Важнейший символ классической культуры, интерпретирующий иерархию и классификацию всех явлений и событий. Принцип иерархии восходит к сократовской дихотомии, – ствол дерева делится на две ветви, каждая из ветвей – еще на две и так далее. В классической культуре обязательно есть центр, основа, ствол, каким бы он не являлся, – Бог, логос, бытие и т.д. Такой принцип мироздания подразумевает, то мир рушится, если уничтожена основа. В постструктурализме появляется другая биологическая метафора бытия – **ризома** (Делез и Гваттари, фр. rhizome – корневище). Наглядным образом для неё выступает запутанная корневая система растения или грибница, живущая в корнях дерева. Согласно Делёзу и Гваттари, в **ризоме** нельзя выделить ни начала, ни конца, ни центра, ни центрирующего принципа. Грибницу нельзя уничтожить, удалив центр, его просто нет. Каждая часть разорванной на фрагменты структуры способна к самостоятельному существованию. Прямым воплощением **ризома** является интернет, в котором видна еще одна ключевая особенность – это сеть, каждый узел которой не обладает неким исключительным рангом, и при этом связан с каждым другим узлом системы.

Contemporary art – термин, предложенный американским теоретиком Розалинд Краусс в ее споре с Клементом Гринбергом. Гринберг считал, что искусство неразрывно развивается как организм. Краусс предложила другой вариант – искусство по-прежнему называется искусством, но является совершенно другой деятельностью. Слово «contemporary» (в темпе, в ногу со временем) было введено в искусствоведческий язык Игорем Стравинским по

отношению к музыке. С точки зрения идей Фердинанда де Соссюра взгляды Гринберга являются **диахроническими**, взгляды Краусс – **синхроническими**.

Авангард (от фр. *avant-garde* – передовой отряд). Это слово первоначально относилось исключительно к военной терминологии и означало отряд, выдвигающийся вперёд по движению войска. В годы Французской революции это слово стало революционной метафорой. В фигуральном значении этот термин первым употребил основатель школы утопического социализма Анри Сен-Симон в статье «Художник, учёный и рабочий» (1825). В союзе художника, учёного и рабочего ведущую роль отвёл художнику. Художник, по Сен-Симону, наделён воображением и должен воспользоваться силой искусства для пропаганды передовых идей: «Это мы, художники, будем служить вам **авангардом**». Долгое время термин сохранял своё политическое значение, а художник наделялся особой политической миссией. Анархисты Михаил Бакунин и Петр Кропоткин в 1878 году дали название «L'Avant-Garde» своему журналу. В 1871 году французский поэт Артюр Рембо в частной переписке писал, что поэзия должна создать совершенно новый язык, объединяющий задачи политического и художественного авангарда; именно это позволит ей быть впереди. Термин **авангард** в его художественном значении, таким образом, полностью вышел из утопических и анархических идей и в начале XX века был тесно связан с политикой. Как историческое явление художественный **авангард** появился только в начале XX века, но ни одно движение, группа или школа не включали его в своё название. То же самое можно сказать и про русский авангард – сами художники называли себя будетлянами, кубофутуристами, лефовцами, супрематистами, но только не авангардистами. И хотя Александр Бенуа в 1915-м году иронически употребил термин **авангард** в резко критической статье по поводу выставки «0,10», термин «русский авангард» стал широко применяться в

художественной критике только в 80-х годах 20-го века. Н.И.Харджиев впервые употребил это понятие лишь в 1976 году в предисловии к публикации воспоминаний М.В.Матюшина «Русские кубофутуристы». (см. также **Модерн, модернизм**).

Актуальное искусство – термин, появившийся в начале 90-х годов в кругу авторов «Художественного журнала» (под ред. Виктора Мизиано), как возможный перевод на русский язык английского термина **contemporary art**. Позднее выяснилось, что английское «actual art» означает искусство, использующее природные явления, и создает неуместные коннотации. В настоящее время термин А.И. практически не употребляется, вместо него используют **Современное искусство**.

«Бог умер», или **«Бог мёртв»** (нем. *Gott ist tot*) – высказывание Ф.Ницше. Впервые появилось в книге «Весёлая наука», 1881—1882 («Бог мёртв: но такова природа людей, что ещё тысячелетиями, возможно, будут существовать пещеры, в которых показывают его тень»). Также слова Заратустры («Так говорил Заратустра», 1883—1885), спорящего со старцем о любви к Богу и любви к людям: «Возможно ли это! Этот святой старец в своем лесу еще не слышал о том, что Бог мертв».

Ницше не считал, что персонифицированный Бог умер в буквальном смысле. Смерть Бога следует понимать как нравственный кризис человечества, во время которого происходит утрата веры в абсолютные моральные законы. Ницше предлагает переоценить ценности и выявить более глубинные пласты человеческой души, чем те, на которых основано христианство.

Наиболее часто используемая интерпретация тезиса **«Бог умер»** обычно связывается с разрушением представлений о наличии некоторого гаранта существования человечества, лежащего за пределами непосредственной эмпирической жизни, содержащего в себе план истории,

придающего смысл существованию мира. Идея об отсутствии такого гаранта возникла как следствие дискуссии об оправдании Бога (теодицея Лейбница).

В данной работе тезис «**Бог умер**» является символом перехода от эпохи мимесиса к модернизму. В этот момент Бог как творец совершенного мира утрачивает свою необходимость для культуры и искусства. В этом смысле его скорее можно отождествить с античным Демиургом, творцом всего сущего, а не с центральной фигурой монотеистических религий.

Вернакуляр (от латинского *vernacular* – местный, туземный)

Архитектурный **вернакуляр** – создание строений и их элементов непрофессиональными архитекторами (синоним: стихийная застройка, народная архитектура). Термин «**вернакуляр**» в теории архитектуры использован Чарльзом Дженксом для обозначения явлений партисипационного проектирования и контекстуализации, которые позднее стали элементами постмодернистского состояния. Для постмодернистской архитектуры всегда важен контекст, который всегда местный, – здесь и сейчас. Здания эпохи модернизма были безжалостны к контексту, можно было снести множество кварталов, чтобы построить одно сооружение (пример – проектирование Дворца Советов в Москве). Постмодернистская архитектура всегда бережно относится к существующей застройке. Постмодернистское здание может быть подвергнуто изменениям, которые вносят его обитатели (партисипационное проектирование).

В данной работе термин «**вернакуляр**» использован как по отношению к архитектуре (параграф 3.1. «**Архитектура и симуляция поверхности**»), так и по отношению к отечественному современному искусству и его местным особенностям – терминологии и практике заимствования приемов (параграф 3.4. «**Искусство наблюдения**»).

Диахрония и синхрония – две противопоставленных друг другу категории в теории языка Фердинанда де Соссюра. Диахрония (от греч. δια

«через, сквозь» и греч. χρόνος «время») – рассмотрение исторического развития тех или иных языковых явлений и языковой системы в целом как предмет лингвистического изучения. Синхрония (от греч. συν «совместно» и греч. χρόνος «время») – рассмотрение состояния языка как установившейся системы в определенный момент времени. Де Соссюр говорит, что «в каждый данный момент речевая деятельность предполагает и установившуюся систему и эволюцию; в любую минуту язык есть и живая деятельность, и продукт прошлого». Эти идеи востребованы в лингвистике, семиотике, литературоведении и других гуманитарных науках.

Дискурс, дискурсивные практики, открытая дискурсивная система

Дискурс в общем смысле – речь, процесс языковой деятельности. В классической философии **дискурсивное** мышление, развертывающееся в последовательности понятий или суждений, противопоставляется интуитивному мышлению, схватывающему целое независимо и вне всякого последовательного развертывания. Разделение истин на непосредственные (интуитивные) и опосредованные (принимаемые на основе доказательства) проведено уже Платоном и Аристотелем. У Мишеля Фуко дискурс – это совокупность знаков и совокупность актов формулировки, ряд предложений или суждений. Кроме того, Фуко употребляет термин **дискурсивные практики**, понимая под ним совокупность анонимных исторических правил, которые устанавливают условия выполнения функций высказывания в данную эпоху и для данного социального, лингвистического, экономического или географического пространства. Любой объект (например, безумие) может быть исследован на основе материалов дискурсивных практик, которые также называются «речевыми». Независимо от самих практик, вне их или до их появления объект не существует.

Для понимания термина **открытая дискурсивная система** необходимо дополнительно привлечь идею Карла Поппера фальсифицируемости эмпирической теории как о критерии ее научности.

Теория удовлетворяет критерию Поппера (является фальсифицируемой и, соответственно, научной) в том случае, если существует методологическая возможность её опровержения путём постановки того или иного эксперимента, даже если такой эксперимент ещё не был поставлен. С точки зрения Поппера психоанализ не является научной теорией, поскольку подобной проверке его невозможно подвергнуть в принципе. Как бы ни вёл себя человек, его поведение можно объяснить с позиции психоаналитических теорий, так как нет такого поведения, которое опровергло бы эти теории. Такими же принципиально нефальсифицируемыми являются религиозные доктрины. Отметим однако, что Зигмунд Фрейд, создавая психоанализ как научную теорию сам заложил возможности ее открытости и трансформируемости, в результате чего появились теории (Адлер, Юнг), категорически конфликтующие с исходным психоанализом Фрейда, но вместе с тем развивающие его как систему. Фуко говорил, что «Маркс, Ницше и Фрейд открыли перед нами новую возможность интерпретации, заново обосновали возможность герменевтики ... деятельность интерпретации становится бесконечной». С точки зрения концепции фальсифицируемости психоанализ действительно теряет свою научность, но вместе с тем, приобретает огромное значение как культурный фактор – появляются новые языки описания, теории, генерируются события. Таким образом, исходный дискурс превращается в открытую дискурсивную систему, способную к длительному и продуктивному существованию. Действительно, с точки зрения позитивистской науки такое явление можно критиковать, но с точки зрения культуры и искусства его значение трудно переоценить. Именно такое явление в диссертации называется **открытой дискурсивной системой**. Примером такой системы в искусстве является картина Казимира Малевича «Черный квадрат». Поле интерпретаций этого произведения не может быть закрыто, любое новое объяснение входит в систему, – как теоретическое, так и профанное, как лестное, так и радикально критическое. В основании **открытой дискурсивной системы** может лежать

деятельность одного человека (Малевич практически основал направление беспредметного искусства – супрематизм, и написал множество теоретических статей), сопровождаемое шлейфом интерпретаций в информационном пространстве. Анализ открытых дискурсивных систем – важнейший инструмент взаимодействия с симулированной реальностью.

Искусство наблюдения – методологический принцип художественной практики, в которой главным считается наблюдение и анализ культурной ситуации, а не демонстрация артефактов с целью выразить определенное мнение или утвердить некие эстетические ценности. Выставочную деятельность предлагается считать годной только для архивирования и неспособной к тому, чтобы увидеть нечто новое. Вместо нее предлагается создание коллективной исследовательской ситуации по типу **открытой дискурсивной системы**. Данный термин подробно рассмотрен в параграфе 3.4. «Искусство наблюдения».

Метафора; эпифора.

Метафора в понимании Аристотеля – «перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии». Аристотель ввел этот термин в связи с его пониманием искусства как **мимесиса**. То, что Аристотель называл **метафорой**, в современной теории именуется тропом – риторической фигурой, словом или выражением, используемом в переносном значении с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи. Под **метафорой** сегодня понимают частный вид тропа, – слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака. Другим частным видом тропа является **эпифора** – (др.-греч. ἐπιφορά – добавка, ἐπι – на, над) – стилистический приём, заключающийся в повторении одних и тех же звуковых сочетаний в словах или в сочетаниях

слов в конце смежных или близко расположенных друг к другу ритмических рядов. Термин «**эпифора**» в данной работе использован как модель генезиса **симуляции**, которая «добавляется» некоей поверхностью на уже существующую реальность.

Мимесис – в данной работе этот термин имеет как традиционное значение (подражание искусству действительности), так и специфическое. Под эпохой **мимесиса** понимается длительный период в развитии искусства и культуры (от античности до **модернизма**), в котором важнейшим принципом было поклонение совершенству мира, созданного высшим существом. Начинается этот период с попыток определить принципы искусства Платоном и Аристотелем. Символический конец этой эпохи – слова Фридриха Ницше «**Бог умер**».

Модерн, модернизм – два термина, которые обычно несколько непоследовательно употребляются в нескольких значениях. Чтобы избежать путаницы в данной работе **модерном** называется стиль в искусстве конца 19-го – начала 20-го века (ар нуво, югендштиль и т.д.). Под **модернизмом** понимается эпоха в культуре (наступающая после эпохи **мимесиса**), для которой характерно дерзкое стремление человека поставить себя на место творца мира. Характерный пример таких взглядов – русский авангард. Конец **модернизма** наступает с приходом **постмодернизма (постмодерна)**. Символический момент этого перехода служат студенческие волнения в Париже 1968-го года. Иногда под **модернизмом** понимают общее состояние в искусстве конца 19-го – начала 20-го века, началом которого является **модерн** (как нечто уходящее от традиции, но не порывающее с ней окончательно), а продолжением – **авангард**, как радикальные направления в искусстве. В данной работе **модерн** относится к миметическому искусству, **модернизм** рассматривается как общее состояние культуры, **авангард** понимается лишь как частные художественные практики.

Из-за того, что до сих пор не существует теорий и типологии **модернизма** и **авангарда** как литературно-художественных явлений, разброс мнений о соотношении двух этих понятий варьируется от их полного противопоставления до полной взаимозаменяемости. По-видимому, изначально слово «**авангард**» служило синонимом слова «современность» (modernite), пущенного в оборот Бодлером, и употреблялось по отношению ко всем эпохам; считалось, что у каждой из них есть свой собственный «**авангард**». В 1929 году французский поэт, один из основателей сюрреализма Луи Арагон, имея в виду слова самого «авангардистского» символиста Артюра Рембо «Il faut etre absolument moderne» («Надо быть абсолютно современными»), ввёл объединяющий термин **модернизм**. **Авангард** в роли аналогичного объединяющего термина появился позже. (см. также **Авангард**).

Постмодернизм, постмодерн. Под постмодернизмом можно понимать как состояние культуры (вслед за Жан-Франсуа Лиотаром), так и определенный тип философского мышления, обычно называемый постнеклассическим. В данной работе принята схема, параллельно определяющая три эпохи в культуре и искусстве (эпоха **мимесиса, модернизм, постмодернизм**) и в философии (классика, неклассика, постнеклассика). Характерными для постнеклассического мышления являются отказ от противопоставления субъекта и объекта, особое внимание к проблемам языка, критика логоцентризма и других концепций, ставящих нечто в центр мироздания, отказ от презумпций универсальности «законов бытия», переход от модели классической иерархии (Arbor Mundi) к метафоре ризомы. В искусстве постмодернизм характеризуется радикальным эклектизмом, метафоричностью, двойным кодированием (Чарльз Дженкс).

В современной культуре сложилось негативное и даже пренебрежительное отношение к постмодернистским художественным приемам. Одна из причин этого — трактовка постмодернистского искусства

исключительно как стилистического приема цитатности, иронии, языковой игры. Таким образом, постмодернизм рассматривается как стилистическая ошибка. Такая интерпретация может восприниматься логичной и последовательной до тех пор, пока мы находимся в сфере исключительно эстетического, не привлекая к рассмотрению этические и онтологические аргументы.

В русском языке существует традиция употребления терминов, — считается, что постмодерн — это состояние культуры (вслед за русскоязычным переводом книги Лиотара «Состояние постмодерна»), а постмодернизм — совокупность современных художественных направлений. Такая жесткая интерпретация терминов противоречит антиэссенциалистской направленности данной работы. Слова имеют традицию употребления, но сами по себе не обладают смыслом, помимо конвенционального. Означаемое не равно означающему. Поэтому из традиции употребления слова «постмодернизм» невозможно сделать вывод, что художественные практики по-прежнему должны состоять из стилей и методов.

Ризома – см. **Arbor Mundi**.

Симулякр, симуляция – ключевые понятия в данной диссертации. **Симулякр** – латинское слово, восходящее к понятию Платона, который этим термином называет то, что не имеет эйдоса, прообраза. В его концепции симулякр есть ошибка Демиурга, в результате чего появляется нечто, на заслуживающее право на существование и подлежащее изгнанию. В современной философии симулякр понимается семиотически, как знак, не имеющий референта в реальности. Впервые его в таком значении употребил Жорж Батай, позднее его использовали Жиль Делез и Жан Бодрийяр. Широкое употребление этого термина в значительной степени возникло благодаря Бодрийяру. Его интерпретации современной культуры, как «хоровода симулякров», то есть знаков ссылающихся лишь друг на друга и

не имеющих отношения к реальному, могут послужить современным определением такого понятия как **симуляция**. Симулированная реальность становится гиперреальной, как если бы она непрерывно пыталась доказать свой статус, подделывая свидетельства своего существования с помощью аргументов более правдоподобных, чем они могут быть. Симулякр нельзя путать с классическим знаком, не оторванным от своего референта, а симуляцию – с **мимесисом**. Традиционная живопись, написанная с натуры, есть отсылка к конкретной реальности. Классическая репрезентация не является **симуляцией**.

Смерть автора – название эссе Ролана Барта (1967) и характерный постнеклассический тезис, отражающий более общий – **смерть субъекта**. Ролан Барт говорит о том, что текст самодостаточен для того, чтобы порождать смыслы. Как чтение, так и письмо – это «не правда человека..., а правда языка»: «уже не “я”, а сам язык действует, “перформирует”». По оценке Барта, современная лингвистика показала, что «высказывание ... превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих». Тождественная фигура автора, знающего и произносящего истину, утрачивает свое значение. Его замещает скриптор (пишущий), которым говорит сам язык. Заканчивается эссе словами о том, что уникальное произведение искусства существует только в голове читателя: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст».

Смерть субъекта – характерная метафора постнеклассической философии, выражающаяся в отказе от презумпции субъекта в любых его

интерпретациях. Такая позиция подготовлена неклассической философией, во многом отказавшейся от классического понимания субъекта как носителя чистой когнитивной рациональности. Первым жестом в данном направлении было утверждение «Бог умер» Фридриха Ницше. В психоанализе монолитность категории субъекта подвергается сомнению ввиду появления психических уровней (ид, эго, супер-эго), в марксизме субъект – продукт общественных отношений, в структурализме внимание исследователя переносится с субъекта как личности на безличный текст. Один из характерных постнеклассических тезисов, смыкающийся со **смертью субъекта – смерть автора**.

Современное искусство – спорный термин, употребляющийся в нескольких значениях. Может пониматься буквально, как искусство современников, тогда современные художники – все, живущие сегодня (аналог в споре Краусс-Гринберг – modern art). Другое значение – радикальное, авангардное искусство, противостоящее традиционному искусству с его классическими эстетическими ценностями (**contemporary art**).

Сталинский ампи́р (от фр. empire – «империя», по аналогии со стилем ампи́р) – одно из лидирующих направлений в архитектуре, монументальном и декоративном искусстве СССР с середины 1940-х до середины 1950-х годов. Обычно используется как неформальное обозначение всего многообразия сталинской эклектики. В данной работе генезис сталинского ампи́ра служит примером формирования симуляции в варианте **эпифоры**, то есть метафорического наслоения новой поверхности на старую. (см. параграф **3.1. Архитектура и симуляция поверхности**).

Эпифора – см. **Метафора**.