

A.V. АПЫХТИН

*Кандидат философских наук, старший преподаватель
Санкт-Петербургский государственный университет*

Н.О. НОГОВИЦЫН

*Кандидат философских наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет*

КЛАСТЕР КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА – ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ИНОБЫТИЕ ТЕКСТУАЛЬНОГО

Понятие кластера возникло в математике и последние 40 лет активно используется в экономическом анализе и в социологии. Особенность кластерных структур и интерес к ним связан с тем, что они позволяют объяснить существование самоорганизующихся структур в культурном пространстве. В XX-нач.XXI вв. европейская культура поставила под сомнение существование автора, а затем и статус читателя. В результате классическое понимание текста как способа передачи информации от автора к реципиенту оказалось поставлено под сомнение. Происходящие параллельно изменения в техническом горизонте коммуникации привели к изменениям в структуре полагания смысла, которые позволили создать достаточно оригинальную модель смыслополагания, в которой текст утратил свою линейность и превратился в децентрализованную структуру. В результате одним из возможных способов создания онтологической модели текста стала кластерная модель. В данной статье авторы излагают некоторые возможные подходы к тексту как к кластеру знаков, формирующему определенную последовательность смыслов.

Ключевые слова: кластер, культура современности, инфраструктурное понятие сознания, неклассический идеал/кризис рациональности, дифференция смыслов и значений в системе культуры как культурное производство, текст.

Исследование профинансировано Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) в соответствии с исследовательским проектом № 18-011-00977 («Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика»).

A.V. АРУКХТИН

*PhD in Philosophy, Senior Lecturer
Saint Petersburg State University*

N.O. NOGOVITSYN

*PhD in Philosophy, Associate Professor
Saint-Petersburg State University*

CLUSTER AS A FORM OF TEXT ORGANIZATION – PRODUCTION AS A FORMATION OF TEXTUAL

The concept of a cluster has arisen in mathematics and has been actively used in economic analysis and sociology for the last 40 years. The peculiarity of cluster structures and interest in them is due to the fact that they allow us to explain the existence of self-organizing structures in the cultural space. In the twentieth century, European culture questioned the existence of the author, and then the status of the reader. As a result, the classical understanding of the text as a method of transmitting information from the author to the recipient was called into question. Concurrent changes in the technical horizon of communication led to changes in the structure of putting meaning, which allowed creating a rather original model of sense-setting, in which the text lost its linearity and turned into a decentralized structure. As a result, a cluster model became one of the possible ways to create an ontological text model. In this article, the authors present some possible approaches to the text as a cluster of characters that forms a certain sequence of meanings.

Keywords: cluster, culture of contemporaneity, infrastructural concept of consciousness, non-classical ideal/crisis of rationality, differentiation of sense and meanings in the culture-system, as a kind of cultural production, text

The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR) according to the research project № 18-011-00977.

Гипертекст и кибертекст как формы кластерных структур

Распространение глобальной информационной сети привело к появлению повседневной культуре такой формы коммуникации как гипертекст. Первоначально гипертекст был лишь техническим дополнением к стандартной опции выбора возможностей, но со временем он стал вполне самостоятельным феноменом культуры. Быстрее всего он перешел в литературу. И, если задним числом он обнаруживается даже у Джойса, то в современной культуре он используется все чаще и чаще, а использование это становится все сложнее игнорировать.

Принципиальным отличием гипертекста от обычного является его нелинейность. Классический текст дан как определенная последовательность знаков, порождающая смысловой ряд. Проскочить или пропустить фрагмент текста можно, но только с утратой целостности смысла. Именно через эту целостность чаще всего обнаруживались в тексте и автор, и читатель. Идея гипертекста практически исключает все три этих концепта. Гипертекст не обладает линейностью, так как по сути своей состоит из набора ссылок, порядок которых сгенерирован без всякой логики. Классический гипертекст основан на модели web 2.0, которая фактически делает невозможной существование единого (хотя бы в каком-то смысле) автора. Соответственно, исчезает и образ читателя – как того, кто постигает целостность замысла. Текст превращается в некий аналог кластера – множе-

ства элементов, которые согласованы между собой функционально и территориально, но при этом возникает во многом случайно, без претензии на некое целеполагание.

Надо сказать, что формирование кластерных структур, как и формата гипертекста, предшествовало появлению интернета. В качестве бумажного примера литературного развертывания гипертекстовой структуры можно взять роман замечательного американского писателя Томаса Пинчона «Выкрикивается лот 49». Роман был издан в 1966 году и оказался провальным потому что не обладал должной для того времени целостностью. Он содержал такое количество отсылок к историческим событиям и перекрестных ссылок, что для его понимания одного текста было мало. Точнее, роман выглядел понятным, но слишком запутанным и нелогичным. Такая структура легко могла бы быть реализована в современном интернете, где ссылки подчас делаются автоматически. В классическом формате книга читалась плохо, что и вызвало недовольство читателей.

В модели гипертекста заложена одновременно избыточность и недостаточность. Такой текст избыточен в плане в горизонте данных, но, в то же время, недостаточен в плане фактов. Эта структура, с одной стороны, порождается технологией, но, с другой стороны, она отражает некие вполне определенные элементы нашего мышления. В гипертексте различные утверждения обосновывают друг друга, в случае противоречия между ними истинным оказывается то, которое согласуется с как можно большим количеством других источников. В этом смысле гипертекст даже в первоначально виде оказывается близок и модели кластера. Единственным серьезным исключением является то, что он не является децентрализованным – всегда есть некий центр, вокруг которого выстраиваются все остальные базовые модели.

До предела идея гипертекста доводится в формате эргодического письма. Термин эргодическое письмо ввел шведский писатель и философ Эспен Аарсет (См. *Espen J. Aarseth. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, 1997. P.216). По Аарсету эргодическое письмо – это текст, который сопротивляется прочтению. И это сопротивление не стилистическое, а эстетическое. К этой группе относятся тексты, которые не позволяют себе быть прочтенными без должных усилий со стороны читателя. Одним из наиболее популярных приемов оказывается нелинейность текста. В эргодическом романе текст не является гладким, не позволяет читателю просто скользить по его поверхности или нырять местами «в глубину». Вместо этого он требует постоянных переключений, прыжков и переходов между различными своими частями.

Примерами эргодической литературы являются тексты Милорада Павича «Хазарский словарь», Хулио Кортасара «Игра в классики», Влади-

мира Набокова «Бледное пламя» и др. Возможно, вершиной такого типа текста оказался роман замечательного латиноамериканского писателя Роберто Боланьо «2666» (опубликована в 2003 году). Этот огромный текст (около 1000 страниц) содержит более 100 различных, не связанных на первый взгляд между собой историй. Каждая история, при этом, не соответствует канонам литературы, т.е. не обладает завершенным сюжетом. Единственное, что объединяет все эти истории – это смерть и страдание, которые присутствуют буквально в каждом рассказе. Многие истории пересекаются друг с другом, образуя огромный и запутанный лабиринт. Своеобразную красоту этому проекту придает его незавершенность, причиной которой оказалась внезапная смерть автора, сделавшая текст открытым целым. Это произведение воплощает собой тот принцип кибертекста, который является ключевым в нашем исследовании – кибертекст требует присутствия читателя «здесь и сейчас» и, в то же время «везде». Для понимания необходимо видеть как всю книгу в целом, так и его фрагменты во всей их отдельности. Согласно Аарсету, здесь напрашивается сходство с женским мышлением, поэтому он часто называет эргодическую литературу феминистической. В эргодических текстах литература максимально приблизилась к форме кластера. Эргодический текст по сути своей не имеет центра – первоначально это достигалось за счет нелинейной формы текста, и эргодическая литература была исключительно эстетическим приемом, позволяющим реализовать самые разнообразные художественные замыслы, пока не воплотилась в формате техники. Технические модификации позволили сделать текст полностью децентрализованным. В техническом исполнении этот тип литературы больше похож не на гипертекст, а на кибертекст (термин самого Аарсета). Главным отличием кибертекста от гипертекста является то, что в кибертексте ссылки постоянно оказываются «битыми» и не ведут никуда.

Кибертекст потенциально обладает кластерной структурой, но эта структура оказывается своеобразным образом «сломана». В концепции Бодрийера, феномен возникновения гаджета как вещи с избыточной функциональностью лишь подтверждает явное отсутствие базовых функций у современных ей вещей. Здесь же избыточная нелинейность кибертекста является предельной реализацией модели кластера. Каждый элемент текста настолько явно утверждает смысл целого, что связи между ними оказываются неким образом избыточны и излишни.

Техническая реализация гипертекста относится ко второй половине XX века. Первоначально термин гипертекст использовался для обозначения технического множества текстов, существующих параллельно не пересекающихся буквально, но объединенных перекрестными ссылками. Он был придуман знаменитым американским философом и социологом Теодором

Нельсоном (род. 1937) в 1965 году в докладе в докладе «Файловая структура для сложного, меняющегося и окончательно неопределимого» («Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate» // Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference. Ed. Lewis Winner: 84-100, Cleveland (Canada). Режим доступа: 2017-10-25). Термин был введен для того, чтобы показать, как постоянно растущий объем данных информационной сети может быть доступным для пользователя. Основным отличием гипертекста на тот момент было то, что он позволял самым разным текстам пересекаться одновременно и делал доступным любую точку текста в любой момент времени. Альтернативами гипертексту были модели, разворачивающие данные во всей последовательности, в виде иерархического древа данных. Гипертекст многократно критиковали за то, что он создает неупорядоченное множество текстов, доступность и объем которого практически невозможно проконтролировать. Компьютерную модель гипертекста одним из первых определил Джордж Лэндоу, который в 1992 году описал ее как «текст, состоящий из блоков слов или изображений, соединенных электронными адресами, связками или маршрутами в бесконечном, постоянно незавершенном множестве текстов, описываемом терминами ссылка, нода, сеть, веб и адрес». Лэндоу также предположил, что гипертекст может быть реализован и на бумаге. В этом случае заменой электронных адресов окажутся символические связи. При этом, внутренним связующим элементом для всего множества текстов будут отдельно взятые слова или фразы, которые выстраиваются по определенному алгоритму. Структура гипертекста особенно хорошо видна в русской Википедии, в которой многие термины оказываются ссылками автоматически, но не ведут ни к каким конкретным страницам, так как «страница для этого термина еще не была создана».

Кибертекст, в отличие от гипертекста, основан не на статичных ссылках и переходах, но на постоянно меняющемся алгоритме. Этот алгоритм может зависеть от настроения или позиции читателя, а может быть основан на выборке случайных чисел. Он постоянно изменяется. Если гипертекст один для большинства пользователей, то кибертекст выстраивает различные маршруты прохождения, индивидуальные для каждого читателя. Аарсет пишет о том, что кибертекст оказывается «не метафорой, но вполне реальным механическим устройством, рассчитанным на производство и потребление знаков» (*Aarseth, Espen J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, John Hopkins University Press, 1997. P.76).

Автор предстает здесь не автором текста, но создателем алгоритма, программы. Языком (мы попробуем остановиться на этой мысли подробнее чуть позже) – генератор случайных чисел или самообучающаяся

нейросеть. Место же читателя оказывается фактически излишним, ведь он является лишь средой развертывания одной из возможных серий событий, которая имеет лишь косвенное отношение к целому тексту.

Примером компьютерного кибертекста может быть «Сто тысяч миллионов стихотворений французского поэта» Раймона Кено. Книга является сборником стихов, который содержит десять сонетов; каждая строка каждого сонета напечатана на отдельной полоске. Поскольку все сонеты имеют одинаковую схему рифмовки и одинаковые рифмы, строки можно комбинировать в любом порядке, открывая соответствующую полоску из каждого сонета. Количество потенциальных комбинаций огромно: 140 строк, содержащихся в десяти сонетах, дают возможность составить 1014 стихотворений, то есть число, заявленное в заглавии (100 000 000 000 000). На момент выхода сборника (умещавшегося на 38 страницах) это число превосходило количество не только всех когда-либо написанных сонетов, но и вообще всех текстов, созданных человечеством к тому времени (*Roland Greene & Co. OULIPO // The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. P. 987).

Кено считал, что подобная машина для производства стихов воплощает бесконечность возможных произведений, исчерпать которую практически невозможно. Данное произведение, созданное в докомпьютерную эпоху, настолько удачно ложится на современные технологии буквально воспроизводит, например, работу практически любой поисковой машины. Современные алгоритмы поиска направлены на абсолютно индивидуальную выдачу результатов. Она может зависеть от самого пользователя, наиболее часто посещаемых им страниц, типичных для него поисковых запросов и даже его местоположения. Пользователь повлиять на это процесс не может практически никак. Множество сайтов оказываются увязаны в практически бесконечную цепочку последовательностей, каждая из которых выстраивается индивидуально.

В этом произведении читатель практически отсутствует, он – лишь пространство или плоскость для развертывания целого произведения. Попытка формализовать кибертекст приводит к развертыванию кластерной структуры, причем близкой к идеальной. В кибертексте структура формирования высказывания вообще не обладает линейностью. Различные суждения подкрепляют и обосновывают друг друга. Конфликты и противоречия изначально исключены самой формой высказывания. При этом, текст не имеет единого смыслового центра, но сюжет формируется заново, в зависимости от того, как именно разворачивается текст.

Изменение формы текста неизбежно должно сказываться на процедуре подтверждения истинности или ложности текста. Современные технологии фактически трансформируют ту картину мира, в которой живут со-

временные люди и, следовательно, влияют на окружающие нас социокультурные процессы. Помимо всего прочего это неизбежно сказывается на том определении истины и истинности, которое становится базовым в этой культурной ситуации.

В книге «Добро пожаловать в пустыню реальности» Славой Жижек показывает, что современные медиа влияют на саму реальность. Жижек принадлежит к той традиции, которая полагает в качестве реальности не столько внешнеположенную познающему субъекту сущность, сколько тот образ мира, который является реальным. Мы можем вслед за Жижекком, говорить о том, что форма коммуникации структурирует саму реальность. Источником (или исходником) этого процесса оказывается форма коммуникации. «Виртуальная реальность просто генерализует эту процедуру предложения продукта, лишённого своей субстанции: она обеспечивает саму реальность, лишённую своей субстанции, сопротивляющуюся твердому ядру Реального – точно так же, как кофе без кофеина обладает запахом и вкусом кофе, но им не является, виртуальная реальность переживается как реальность, не будучи таковой. Однако в конце этого процесса виртуализации мы начинаем переживать саму «реальную действительность» как виртуальную» [1]. Другими словами, виртуальность раскрывается перед нами реальность устроенную по модели кластера – так, что вещи в ней обосновывают и определяют друг друга, удерживая субъекта в заданных рамках за счет внутренних отношений.

Виртуальность сама по себе создает модель мира, в которой она становится реальнее того, что раньше называлось реальностью. Последствием этого, по Жижеку, оказывается то, что вещи тоже перестают быть реальными и переходят в сферу виртуального. «На современном рынке мы находим множество продуктов, лишённых своих злокачественных свойств: кофе без кофеина, сливки без жира, безалкогольное пиво... И список можно продолжить: как насчет виртуального секса как секса без секса, доктрины войны без потерь (с нашей стороны, конечно) Колина Пауэлла как войны без войны, современного переопределения политики в качестве искусства квалифицированного управления как политики без политики, вплоть до терпимого либерального мультикультурализма как опыта Другого, лишённого своей «другости»» [2]. Меняются вещи, меняются общественные отношения и устои. Фактически, большая часть европейской культуры оказывается в ситуации постоянного изменения и трансформации.

Происходящие изменения становятся настолько очевидными, что могут быть описаны и вне рефлексивного анализа, например, они уже могут быть проанализированы в газетах. В качестве примера приведем текст политического обозревателя и журналиста Адама Гопника «Век фактов

закончился» (Gopnik A. The Age of Fact is over // New Yorker Feb 07, 2011). В этом тексте автор анализирует достаточно приземленные сюжеты - он пишет о том, как американские политики обращаются с языком и фактами. Он показывает, что классический аргумент политических дебатов «это ложь!» практически не используется современными политиками. Вместо этого политики все чаще обращаются к высказываниям, суждениям, образам и сюжетам, которые находятся вне категории истинности. Другими словами, суждения в политике обращены не к реальному, а к символическому. Категория истинности, как и механизмы ее проверки, сформировались вместе с научным познанием в основном в Новое время. Современная медиакultura, по мнению Гопника, пользуется принципиально иными механизмами проверки истинности, намного более архаичными. В качестве примера подобных механизмов он выделяет «Суд в битве и ордалию, полагающие суждение в Руки Божьи».

Этот возврат к архаичным механизмам был инспирирован, помимо всего прочего, современными технологиями. «Эпоха фактов подходит к концу: то место, которое было занято «фактами», сейчас постепенно занимают данные» [2]. Данные оказываются важнее фактов не потому, что они добываются автоматически разными формами искусственного интеллекта, а из-за того, что люди больше не доверяют фактам. Быть истинным в этом контексте значит быть обоснованным и верифицированным через взаимное отношение с другими компонентами кластерной структуры.

Кластер как форма текста изначально предполагает, что факты могут и должны быть ложными. Понятно, что речь идет не о научных фактах, а о той платоновской «тени» науки, которая попадает в пределы повседневной коммуникации. Достаточно типичной оказывается фраза американского комика Стивена Кольберта, который, в одном из своих шоу, изображая президента Америки Джорджа Буша, говорил «Я не доверяю книгам. В них мы видим одни факты, ничего душевного. А факты – это именно то, что разрывает нашу страну на части». Президент ничего такого никогда не говорил, но слова комика для многих избирателей оказались более реальными и убедительными, чем речи политика.

Мы можем говорить о том, что медийные текст формируют некий базовый кластер знаний, и благодаря этому данные поисковых машин вроде Гугла выглядят для многих людей более убедительными, чем слова Стивена Кольберта и намного более убедительными, чем те мысли, тексты и факты, которые мы видим, слышим и читаем в различных медиаформатах. Утверждение Жижика, что виртуальность становится абсолютно реальной, становится достоянием общественности. Реальность виртуального оказывается общепризнанной и всем понятной. И это странно, потому что типичная и распространенная модель описания действия СМИ часто прибе-

гает к неосознанности убеждения, предполагает, что люди не замечают подмены. Переход от телевидения и газет к технологиям интернета привел к тому, что восприятие виртуальности стало осознанным и продуманным.

Таким образом, подход к проблеме истинности кластерных текстов изначально предполагает, что быть истинным значит быть согласованным с другими элементами данной структуры. Этот критерий истинности возникает в кластерных структурах, но отлично подходит и к медийным текстам в ситуации Пост-современности.

Текст и культурная дифференция по инфраструктурной стратегии.

Кластер проще всего описать инфраструктурную парадигму, или макет, сознания, с центрированием последнего на «хиазме», к коему присоединяются грани дистрибутирования смыслов и готовых слов «риторической культуры», интратекстуально разыгрывающихся в рамках так называемого «структурного анализа» сознания, понятого как особого рода эстетизирующий конгломерат. В этом измерении культурного пространства и лежит (преднаходима) кластерность, эта чтойность ситуации «неполного знания», по М. Мамардашвили [3].

Тут уместно будет вспомнить метод деконструктивизма как успешно работавшего с прообразом кластерности – а именно, с операциональным сознанием, как синонимом культуры Постсовременности. Ведь суммирование новаций в среде культурных феноменов, проведенное по понятию инфраструктуры, впервые только и получает онтологический статус вместе с мотивом дальнейшего развертывания. Тем самым импульс (*impetus*) вернуться назад в традицию, парадоксально выражаясь, динамизирует самое культуру. Одной из иллюстраций этого положения вещей в настоящем, среди прочего, может служить следующее. Отец стратегии деконструкции, Ж. Деррида, в своем анализе Платонова «Федра» указывает на то, что у Платона, наряду с порицанием письменности (культуры письма), по ясным для античности основаниям, позиция авторства находима внутри той самой письменной культуры и ее специфически письменного же стиля и образа мышления, равно как метода и текстуры-материала [4].

От произведения – к тексту. Анализ произведений искусства зачастую следует тропами, проторенными в области социальных наук. Произведение искусства при этом рассматривается как некий артефакт, несущий на себе печать данной эпохи, данного общества, данной степени социально-экономического развития и, в конце концов, социально-классового устройства общества, распределения средств производства. Многие исследователи исходят из той мысли, что, с объективной точки зрения, произведение, по сути, есть некая социальная репрезентация, обладающая, к

тому же, высокой степенью влияния на субъективность зрителя, но обладающее постоянным и устойчивым историческим значением. При этом, отбрасывается та мысль, каким образом произведение искусства получает тот вечный характер ценности, который и определяет его как таковое.

С другой стороны, традиционный подход пытается комбинировать объективистскую настроенность с анализом личности художника, деталями его жизни, особенностями его стиля, опытом личных переживаний, общественно-политическими взглядами и т.д. Всё это оказывается достаточно продуктивно, но не раскрывает нам произведение в его сущности, а лишь приближает к его восприятию самим художником и его современниками. Ответа на вопрос почему данное произведение шагнуло через века и продолжило вдохновлять людей другой эпохи, другого склада ума, другого воспитания, мы здесь не находим. Мы можем задать себе упрямый вопрос: как же быть с вечной ценностью произведения, коль скоро речь идёт о процессе, который может быть выпестован историей и может быть тут же разорван ею в клочья? Очевидно, уже эстетик Адорно критиковал тот взгляд, согласно которому произведение нужно рассматривать, прежде всего, как некий артефакт, некую, проще говоря, вещь, для которой определяющим моментом является её происхождение. Вопрос, который философские системы «навязали» эстетике – это откуда произошёл этот артефакт, что послужило его материальным началом, и почему получилось так, что это созданное пережило своё время, и в этом смысле стало вечным, в чём оно «лучше» своей эпохи, и того, что она создала. Это противоречит самой специфике эстетического опыта, когда произведение имеет значение не потому, что оно когда-то и где-то произошло, а потому, что оно стало центром сил, способным безраздельно захватить чувства и мысли зрителя.

Таким образом, статус художественного произведения не диктуется внеэстетической действительностью, но может быть сравнен с Соссюровским понятием о языке. Напомним, что Ф. Соссюр полагал, что язык не может быть понят из истории языка так же как конкретная шахматная игра не может быть понята из всеобщей истории происхождения шахмат. Уместно вспомнить и Аристотеля с его знаменитым определением искусства как подражания природе, ведь оно основано на верном, но неисчерпывающем сравнении. Артефакт похож на нечто естественное как механический соловей в Андерсоновской сказке похож на настоящего, и дело не в том, который поёт лучше, а в том, что искусство представляет собой независимый от природы феномен, который только со сравнительной точки зрения может быть рассмотрен как подражательный, но в основе своей составляет собственную объективность. Механический соловей в опере Стравинского издаёт довольно неприятные звуки, и при этом он является

неотъемлемой частью данного эстетического артефакта.

Тогда у нас опять возникает сомнение: если произведение есть результат имманентного процесса, то оно есть ничто иное, нежели Лейбницианская монада, которая есть некая вещь и центр сил, но не «имеет окон», как выражался сам Лейбниц. Имманентный анализ создаёт иллюзию самодостаточности искусства, долгое время пропагандированного в эстетике. Однако мы можем возразить, что искусство выполняет несомненную общественную роль, оказывает влияние на формирование умов и развитие идеологий. Суждение вкуса в наши дни может носить политический характер. Говоря языком системы Гегеля, через произведение искусства может объективироваться понятие. Или, уходя от философского языка, нужно подчеркнуть, что в случае «монадизации» произведений искусства, нам придётся иметь дело в эстетике с разбором частных произведений, и признавать невозможным давать широкие эстетические определения, манипулировать целыми эстетическими категориями.

В ответ на это сомнение, Адорно указал бы на то, что субстанциализация смысла искусства, то есть указание на общее понятие через единичное, для произведений искусства вовсе не чуждо. Напротив, умение видеть в произведениях искусства нечто всеобщее затрудняется тем, что произведение, указывающее на нечто всеобщее, является как случайное. Это объясняет ту сложность, которую вызывает в нас потребность объяснить смысл художественного произведения. Нас зачастую сердит то произведение, в котором мы не видим «смысла», то есть устойчивого и стабильного всеобщего понятия, доступного всем и каждому и, наоборот, нас может «осенить» понимание глубины, например, «Чёрного квадрата» Малевича, то есть мы способны погрузиться в эстетическую диалектику всеобщего и частного. Но ведь к всеобщему здесь мы пришли через случайное! Таким образом, мы имеем дело в произведениях искусства с диалектикой случайного и всеобщего, которое не только погружает всеобщее в пучину частного, но и пришли к разрушению инвариантности всеобщих истин. Истину, которую мы поняли через созерцание того же «Квадрата» Малевича, нам чрезвычайно трудно выразить в логической связи понятий и выводов, если кому-то вздумается заставить нас это сделать. Но ещё труднее будет доказать нам, что понятая нами через произведение искусства истина может стать обязательна для всех и служить императивом морального поведения. И это ни в коей мере не подрывает ту же моральную ценность искусства, которое через случайные образцы того или иного жанра доносит до нас не меньше, а то и больше смысла, чем общее морализаторство, за которым нередко скрывается частный интерес или политическая подоплёка. Таким образом, внимательный читатель начинает понимать, что, так долго царивший в эстетике, тезис об «искус-

стве ради искусства», в котором, кстати, устанавливалась недвусмысленная иерархия «чистого искусства» вообще и конкретных «нечистых» произведений, разбит этими рассуждениями Адорно в пух и прах. Ницшеанское увлечение «чистой эстетикой» кажется недалёким и неразумным, на фоне исторических катастроф, пережитых человечеством в 20-м веке. Произведения искусства несут и должны нести смысл, определяющий для судеб всего человечества.

Не следует забывать, что индивидуалистическая и, так сказать, «нигилистическая» (в смысле Тургенева или Хайдеггера) концепция произведений искусства базировалась на развитых Шопенгауэром и Ницше представлениях о том, что конечная цель человечества состоит не в его прогрессе, а в появлении выдающихся героических личностей, «сверхчеловека». Основательную критику такого рода эстетики проводит, например, великий немецкий писатель Томас Манн в послевоенной статье «Ницше в свете нашего опыта». Т. Манн показывает связь, существовавшую между ницшеанской эстетикой жизни как культом гения и героя, с одной стороны, и фашизмом, с другой. Ницше, восхищаясь красотой и силой жизни, пишет Т. Манн, отрицает возможность счастья в жизни, и призывает к эстетическому героизму.

Эстетизм Ницше состоит, подчёркивает Манн, в «иммoralизме», то есть в устранении морали в пользу моральной правдивости: вместо добровольного тщательного следования долгу, признанному основной добродетелью буржуазной эпохи, Ницше призывает к эстетическому самолюбованию в утончённом психологизме, находящем во всём хорошем всегда нечто плохое, подрывающем доброе дурным. У Ницше можно легко обнаружить инсинуации по поводу абсолютной власти, а также попытки апологии насилия, жестокости по отношению к слабым, политического макиавеллизма и всего того, что пыльным светом расцвело в 20-м веке. Ницше, в жизни которого ничего героического, впрочем, не обнаруживается, причинил немало зла, объявляя в угоду своего преклонению перед «жизнью», которая у него есть ничто иное как простое продолжение «воли к власти», мораль угрозой для «жизни», в то время как, пишет Т. Манн, атомная бомба представляет собой гораздо большую угрозу для жизни, чем та же вера в духовное продолжение существования человека, общая многим религиозным мистикам. Иными словами, эстетствующий взгляд «философии жизни» парадоксально отмечает и мораль, и жизнь как таковую. Ницше забывает о том, что жизнь человека и нравственность суть одно и то же. Однако не следует считать Ницше предшественником фашизма, он не породил фашизм, а был им, так сказать, порождён до срока. В эпоху, которая не знала больших войн, Ницше воспевал крупные войны, час которых вскоре настал. Ницше двигало убеждение в том, что произве-

дение искусства «имморально», что нравственность должна быть всеми путями изгнана из искусства. Эстетизм Ницше может быть уподоблен эстетизму Уайльда, не будь имморализм последнего не столь кроваваден. Можно заключить, что Т. Манн солидарен с Т. Адорно в том, что смысл произведения искусства состоит в том, чтобы доносить гуманистические ценности до человеческих душ на разных концах света, не прельщаясь легкомысленным ницшеанским толкованием эстетического как свободно от нравственности мирозерцания сверхчувствительного и морально «сверх-унылого» индивида.

Однако тому же Ницше как филологу принадлежат весьма правильные рассуждения о природе красоты в Античности, которые были признаны рядом специалистов. Так в «Рождении трагедии из духа музыки», Ницше, как отмечает известный итальянский философ, эрудит и писатель Умберто Эко, абсолютно справедливо придерживался антитезы апполонийского и дионисийского начал Красоты в греческом её понимании. Однако, Эко показывает, что в античном понимании Красоты существовал ряд антитез упрощённых и непонятых современностью. Во-первых, речь идёт об антитезе Красоты и Видимости (чувственности). Во-вторых, это антитеза звука и зрительного образа. Звук являлся теневой стороной по отношению к зрительному образу, почитавшемуся греками как «калон», красивое, умиротворяющее, вызывающая созерцание «идея», тогда так звук, музыка рассматривались как возбуждающее душу. Таким образом, звук был дионисийским началом, а образ – апполонийским. Третьей антитезой была приближённость-удалённость, свойственная и дальнейшему европейскому искусству определённость места зрителя и персонажа. Греческая красота, подчёркивает Эко, предпочитала зрительный образ всем остальным видам чувств, а именно обонянию и осязанию, так как она требовала дистанции, в то время как музыка обращённая к слуху ненадёжна тем, что она вовлекает слушателя в своё пространство. Эта тёмная сторона Красоты может быть, с известной снисходительностью к Ницше, признана дионисийской. Впрочем, Эко отмечает, что взгляды Ницше на этот вопрос отличаются некоторой «юношеской наивностью», которая критиковалась многими знатоками Античности.

Теперь следует задаться следующим вопросом: не является ли произведение искусства в том понимании Красоты, которое сложилось в рамках нашей утилитаристской, рационалистической и материалистической цивилизации своего рода «опредмечиванием» искусства? Ведь и ницшеанство и другие декадентские формы можно понимать как защитные реакции романтического идеала на отождествление прекрасного и полезного, а то и прекрасного и «статусного». Уже поздний романтизм, у того же Э.Т.А. Гофмана иронизировал по поводу коммерциализации романтиче-

ской иронии. Учёный кот Мурр, персонаж одного из его поздних романов, воплощение буржуазной сытости, житейской мудрости и самодовольства, использует немало романтических стереотипов и клише лишь для описания удовлетворения своих кошачьих потребностей. Буржуазный викторианский мир, как подчёркивает Эко, имеет исключительно практический смысл, буржуа – эгоист, отмечает тот же У. Эко, чуждый альтруизму, аморальный делец во внешнем мире (на бирже, в колониях, на рынке) и филантроп в своей семье, моралист в своём доме и распутник в бедных кварталах. Эта идея выражена наиболее отчётливо в произведении Стивенсона «Удивительное приключение доктора Джекила и мистера Хайда», в котором, благодаря чудесному химическому раствору известный своей добродетельностью доктор Джекил обращался по ночам в мелкого преступника Хайда, распутничавшего в пролетарских кварталах. Причём, как отметит в своих «Лекциях по зарубежной литературе» В.В.Набоков, когда личность мистера Хайда становится немного известной, его принимают за «ошибку молодости» доктора Джекила, т.е. высокая показная добропорядочность не мешает викторианскому джентльмену иметь любовника-мужчину.

Этому упрощённому буржуазному пониманию жизни соответствует упрощённое понимание предметности произведений искусства. Это кажущееся двоедушие не является двойственностью. Красота в буржуазном понимании оценивается в терминах прочности и практичности, в ней нет противоречия между формой и материей, видимостью и содержанием, как отмечает Эко. Вещь выражала социальный статус своего хозяина, являясь также выражением своей цены, она была практична, но, в то же время, представляла собой символ мечты о материальном благополучии, способный изменить характер и чаяния людей. Красивое должно быть прежде всего добротным, выражать определённый стиль жизни и иметь хорошую цену. В конечном итоге, стоимость красивой вещи замещает в произведении искусства то пространство, которое прежде занимало таинственное, столь превозносимое романтической эпохой. К практичности, через разделение домашнего и общественного, присоединяются идеи социального прогресса, разработанные позитивизмом: развивается архитектура из стекла и бетона. Появляются такие памятники как Эйфелева башня, которые знаменуют собой взлёт общественно полезного искусства, устремлённого в социально обустроенное индустриальное будущее, обещанное позитивистами.

Заключительной характеристикой искусства XX-го в. мы можем считать обращение к предметам обихода «в эпоху товарности эстетики и жизни» [5]. Потребительная стоимость предмета вытесняется меновой стоимостью, предмет должен быть продуктом серийного производства, в

меру экономичным и по-прежнему практичным, отмечает тот же Эко. Качественные аспекты предмета заменяются его количественными характеристиками, функциональность является основной мерой его популярности. Для нового произведения не его уникальность и долговечность, а, наоборот, «мультиплицируемость» его воспроизведения и лёгкая «заменяемость» является основной характеристикой. Мир потребностей начинает наполнять жизненную сферу своими образами, потребности человека оказываются удовлетворены через товарный мир и, таким образом, различие между художником и потребителем сходит на нет. Некоторые художники ставят своей задачей борьбу с серийностью, однако серийность воспринимается большинством как важнейший признак красоты. Отличительной чертой искусства XX-го века, согласно Эко, является также признание красоты машин и механизмов, которая в другие эпохи не представлялась столь очевидной.

Всё же мы можем питать сомнение относительно того, что всё, что мы считаем красивым, оказывается непременно продуктом серийного производства или связано с ним. Культура хранит знаки, сохранившиеся от предыдущих эпох в нераскрытом и нетронутым виде. Европейская метафизика, в смысле Хайдеггера, сумела выстроить определённую парадигму знаний как репрезентаций, но оставила в молчании неожиданные аспекты, идущие вглубь веков. Например, особой эстетической категорией, обычно пренебрегаемой в европейской культуре является красота письма. Вспомним, что Платон считал, что письмо придумали как средство для запоминания, и тем самым люди перестали в достаточной мере использовать свою память. Таким образом, восприятие письма всегда было неодобрительным, писать приходилось, но записывание есть лишь фиксирование живой речи, которая всегда рассматривалась как нечто более богатое, нежели письмо. Мы знаем также, что во многих восточных культурах, например, в древнеегипетской, китайской или арабской, значительное место уделялось каллиграфии, которая была неотделима от образованности. Однако так ли просто дело обстоит в западной культуре, где существеннейшую роль, тем не менее, играет орфография, и где, возможно, письмо, текстуальность, обладает даже более важной ролью, чем устная речь, но это не всегда и не всеми признаётся.

Таким образом, мы подошли к заключительной части нашего рассуждения. Мы можем задать себе вопрос, не является ли, несмотря на кажущееся «засилие» эстетики массового серийного производства и непрерывное насыщение человеческих потребностей (как материальных, так и эстетических!) продуктами товарного рынка, важнейшей частью современного искусства текстуальность, т.е. произведение письменной речи. Собственно, ведущий мыслитель XX в. Ж. Деррида [6], ставя под вопрос

привычное для лингвистики противопоставление письма устной речи, так же, как и другие подобные пары, или на языке семиотики «бинарные оппозиции»: безумие и разум в психоанализе или мужское и женское, вводит специальное понятие *différance*, которое на русский переводят иногда как «различАние», но правильнее «различАе», то есть некий орфографический, но не фонетический вариант слова «различие» (*différence*). РазличАе есть некоторое выражение для всех частных различий. Оно не является не понятием, ни словом, но призвано привлечь внимание к тому факту, что никакое письмо не является в чистом виде фонетическим. Мы можем это легко наблюдать в таких языках как французский и английский, а также и в русском, и в немецком, хотя и в меньшей степени. За каждым письмом, которое претендует быть фонетической записью, Деррида обнаруживает игру различий, навязанную метафизикой. Иными словами, Деррида пытается доказать, что в каждой речи содержится элемент текстуальности, даже если речь (как и в случае Платоновского отношения к письму-запоминанию!) старается отмежеваться и замолчать это первенство письма по отношению к себе.

Это отношение к письму объясняется изменением статуса знака, поскольку знак мыслится по отношению к присутствию, т.е. подразумевал наличие субъекта, который, с точки зрения «метафизики» и решает судьбу слова, делая его письмом. Если же знак понимать, как это делает Деррида, в первую очередь «референтным» не к субъекту, а к самому письму, оказывается, что знаменитый тезис Соссюра о случайности обозначения оказывается подорван и обозначение оказывается не случайностью, а выражением скрытой игры различий. При этом, различия состоят из игры противопоставлений и отличий, т.е. не имеют положительных терминов. Слова не имеют положительного ядра.

Вспомним, что у Ф. Соссюра обозначение получало смысл благодаря различиям, и смысл знака появлялся в результате его отличия от другого знака. Совокупность отличных друг от друга знаков составляет язык. По Деррида же обозначение (*signification*) является бесконечным процессом, по отношению к которому язык оказывается неким трансцендентальным идеалом. Отличие с Соссюром, основателем структурализма, состоит в том, что «след» (*trace*) приводящий, согласно структурализму, к значению слов, у Деррида показывает лишь значимость отсутствия в сфере присутствия, т.е. то, что текстуальность не имеет никакого окончательного смыслового завершения, никакой внешней по отношению к себе истины, и смысл письма бесконечно обнаруживается в играх различия, обнаруживаемого в самом письме. Внимательный читатель может также задаться вопросом, не есть ли такая абсолютизация отсутствия другая (наряду с ницшеанством и декадентством) разновидность радикальной «эстетизации»

лингвокультурного опыта, призванного, по сути, скрыть начала некоторой негативной диалектики или метафизики, положительные термины которой умышленно не предъявляются слушающему. В отличие от фокусника, вытягивающего за уши из шляпы вполне реального кролика, Деррида доказывает, что никакого кролика в шляпе нет, и это и есть его фокус, потому что кроликов сажать в шляпу велела метафизика. При этом у зрителя остаётся ощущение соблюдения неких правил, некоего общего искусства, а также ощущение поиска смысла, и даже некоторой псевдорелигиозной мистики, так как «различАе» есть негативно полагаемый источник смысла присутствующего, подобно Хайдеггеровскому «бытию».

В конце данного исследования можно сделать общие выводы: 1) философское осмысление сложных исторических перипетий XX в. привело к формированию эстетики, основанной на понимании полемического характера и процессуальной сущности художественного произведения, не сводимого к набору внешних для искусства общих истин, но являющимся самостоятельной художественной реальностью, преобразующей и превосходящей умы и вкусы своей эпохи; 2) эстетический имманентизм, т.е. взгляд на произведение искусства как предназначенное исключительно для потребления самими людьми искусства, выработавшийся ещё в эпоху романтизма через культ «непонятого гения», получил опасное развитие через нищезанство к радикальным формам «свехчеловеческого», эстетической оценки жизни, апологии имморализма; 3) буржуазная («викторианская») мораль привела к замыканию Красоты в область полезного, практического, утилитарного, а потом и серийного. Наряду с этим, эстетика обнаружила новые подходы к прекрасному, в частности через возрождение вкуса к письму и текстуальной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жижек С.* Добро пожаловать в пустыню Реального / Пер. с англ. Артема Смирного. М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. С.17 -18.
2. *Gopnik A.* The Age of Fact is over // *New Yorker* Feb 07, 2011.
3. *Мамардашвили М.К.* Другое небо // *Мамардашвили М.К.* Сознание и цивилизация. СПб., 2011. С.215-240.
4. *Derrida J.* Pharmacie de Plato // *Derrida Jacques.* La dissemination P, 1972 (см. рус. перев. «Фармация Платона») — в кн.: *Платоновские исследования. Вып. VI* (2017/1) // Под ред. И.А.Протопоповой, А.В.Гараджи и др. М. – СПб.: ПФО, РГТУ, РХГА, 2017. С. 113 -254).
5. *Роже, Филит.* Что нам делить без Ролана Барта? // Что нам делить с Роланом Бартом? / Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, декабрь 2015 года. М., НЛЮ, 2018. С. 7 -24.
6. *Декомб В.* Философия прозовых времен // *Декомб Винсент.* Современная французская философия: [Сборник]. М., 2000.

TRANSLIT

1. ZHizhek S. Dobropozhalovat' v pustynyu Realnogo / Per. s angl. Artema Sminogo. M.: Fond «Pragmatika kultury», 2002. S.17-18.
2. Gopnik A. The Age of Fact is over // New Yorker Feb 07, 2011.
3. Mamardashvili M.K. Drugoe nebo // Mamardashvili Merab K. Soznanie i civilizaciya. SPb., 2011. S.215-240.
4. Derrida J. La pharmacie de Plato // Derrida Jacques. La dissemination. P., 1972 (sm. rus. perev. «Farmaciya Platona» – v kn.: Platonovskie issledovaniya. Vyp. VI (2017/1) / Pod red. LA.Protopopovoj, A.V.Garadzhi i dr. M. – SPb.: PFO; RGGU; RHGA, 2017. S. 113 - 254).
5. Rozhe, Filipp. CHto nam delat' bez Rolana Barta? // CHto nam delat' s Rolanom Bartom? / Materialy mezhdunarodnoj konferencii, Sankt-Peterburg, dekabr' 2015 goda'. M., NLO, 2018, S. 7 - 24.
6. Dekomb V. Filosofiya grozovyh vremen // Dekomb Vinsent. Sovremennaya francuzskaya filosofiya. [Sbomik]. M., 2000.