

## **С.В. КАРДИНСКАЯ**

*Доктор философских наук, доцент,  
профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин  
Института медиатехнологий  
Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*

### **ПРЕДЕЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В СТРУКТУРАХ РЭП-ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА «ГОРГОРОД» (OXXXUMIRON))**

В статье рассматриваются особенности рэп-поэзии как специфического направления современного искусства. В качестве примера анализируется альбом «Горгород» рэп-исполнителя Мирона Федорова (Oxxximiron). Методологическим основанием для исследования рэп-текстов послужили концепции современного искусства А. Бадью, Ж. Бодрийяра, М.А. Лифшица. Анализ рэп-текстов позволяет выявить специфику рэп-поэзии как мозаичного «интертекста», состоящего из тегов-отсылок, каждый из которых является «точкой пристежки» множества разнообразных смысловых элементов. Конфигурация рэп-текста формируется не только использованием звуковой «подкладки», определяющейся «битом», «сэмплингом», «закручиванием в луп», полиритмией и полирифмией, но и обыгрыванием ряда субкультурных составляющих, таких как разговорный стиль речи, высказывания с использованием сниженного стилистического тона, отражающие специфические жизненные реалии людей, включенных в хип-хоп-культуру.

Анализ рэп-поэзии позволяет выявить специфику современного искусства, имеющего тенденцию к рассмотрению ранее сформировавшихся культурных форм как нежизнеспособной и устаревшей «треша». И, напротив, современное искусство черпает жизненную силу в том, что в прошлом считалось «отходами», находилось за рамками допустимого и «культурного». В результате работы с «отбросами» и языковым «мусором» происходит включение в пространство искусства ранее исключенного и нивелировка различий «высокое» / «низкое», «допустимое» / «недопустимое», «искусство» / «не-искусство». Обнаруживается утрата искусством объема, перспективы, невозможной становится его идеологизация. Текст нового искусства, в частности, рэп-текст, состоящий из соприкасающихся тегов-отсылок, оставляет в самой сердцевине своего существования сферу неопределенности, а его смысл всегда расфокусирован и расплывчат.

Как правило, исследователи современного искусства, например, Ж. Бодрийяр и М.А. Лифшиц, определяют его как «антиискусство» или «конец искусства», обнаруживая в нем предел эстетической формы как таковой и не видя в этом какого-либо творческого начала. Такая негативная интерпретация сыграла в истории эстетической мысли важную роль, обозначив предел, на котором возможно переопределение смысла эстетического и новое структурирование текста культуры. Анализ рэп-текстов, в частности, «Горгорода» Оксимилона, позволяет выявить саму струк-

туру такого текста, как некое «обрамления» пустоты и конфигурации разрыва. Рэп-текст состоит из неплотно стыкующихся мозаичных языковых элементов, а социальная поверхность, на которой они располагаются, также участвует в составлении эклектичного поэтического орнамента. Такой текст является письмом по уже существующей плотной ткани культуры, одновременно, и исключая, и включая ее в поле интерпретации.

**Ключевые слова:** эстетика, эстетический дискурс, современное искусство, поэзия, рэп, хип-хоп-культура, «Горгород», Oxxximiron, «конец искусства», «антиискусство», мозаичность, структура

## **S. V. KARDINSKAYA**

*Ph.D., Associate Professor,  
Professor, Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines,  
Institute of Media Technologies,  
St. Petersburg State University of Technology and Design*

### **THE LIMITING STATES OF THE LANGUAGE OF CONTEMPORARY ART IN THE STRUCTURES OF RAP POETRY (ON THE EXAMPLE OF THE ALBUM «GORGOROD» (OXXXYMIRON))**

There are considered the characteristics of rap-poetry as a special direction in Contemporary Art. As the example there is analyzed the album «Gorgorod» (Oxxxymiron). The research methodology basis on Badiou's, Baudrillard's and Lifshits's concepts of Contemporary Art. Analysis of rap-texts reveals the specifics of rap-poetry as a mosaic «intertext» consisting of tag-references, each of which is a «point of attachment» for a variety of different semantic elements. The configuration of the rap-text is formed not only by using the sound «lining», which is defined by «beat», «sampling», «spinning in a loop», polyrhythmy, but also playing on a number of subcultural components, such as conversational speech style, statements using reduced stylistic tones reflecting the specific life realities of people included in hip-hop culture.

Analysis of rap poetry reveals the specifics of modern art, which has a tendency to consider previously formed cultural forms as unviable and outdated «trash». And, on the contrary, contemporary art draws its vital force from what was considered «waste» in the past, was beyond the limits of permissible and «cultural». As a result of working with «garbage» and linguistic «trash», the art of previously excluded is included in the cultural space. The differences of «high» / «low», «permissible» / «unacceptable», «art» / «non-art» are disappeared. Art loses volume and perspective; its ideologization becomes impossible. The text of the new art, in particular, the rap- text, consisting of adjoining tag-references, leaves a sphere of uncertainty at the very core of its existence, and its meaning is always out of focus and vague.

As a rule, researchers of Contemporary Art, for example, J. Baudrillard, MA Lifshits and others define it as «anti-art» or «end of art», revealing in it the limit of aesthetic form as such and not seeing in it any creative principle. Such a negative interpretation has played an important role in the history of aesthetic thought, denoting the limit on which redefin-

ing the meaning of aesthetic and new structuring of the cultural text is possible. The analysis of rap texts, in particular, the «Gorgorod» of Oksimiron, makes it possible to reveal the very structure of such a text as a certain «frame» of emptiness and the configuration of the gap. The rap-text consists of loosely joined mosaic language elements, and the social surface on which they are located is also involved in the compilation of an eclectic poetic ornament. Such a text is a letter on the already existing dense tissue of culture, simultaneously, and excluding, and including it in the field of interpretation.

**Keywords:** aesthetics, aesthetic discourse, Contemporary Art, poetry, rap, hip-hop culture, «Gorgorod», Oxxximiron, «end of art», «anti-art», mosaic, structure

Рассматриваемая в контексте современного искусства рэп-поэзия представляет собой некое предельное состояние, которое характеризуется аналитиками в качестве «конца искусства» (Ж. Бодрийяр) или «антиискусства» (М.А. Лифшиц). Предпосылкой появления такого «не-искусства», по мнению М.А. Лифшица, оказывается «...относительный избыток духовного развития и связанное с ним чувство дряхлости умственных форм, созданных прежней историей, когда все эти формы становятся как бы насквозь прозрачны, машинальны, ненужны [6; с.102]. Современное искусство осуществляет поворот к раскрытию избыточности уже существующих форм, новую позицию относительно имеющихся образцов искусства как ненужного «треша». Механизмами формирования такого взгляда на искусство являются: выделение изображаемых предметов из контекста, разрушающее причинно-следственные связи, перспективу, логические переходы; фрагментация, отказ от непрерывности, и, как результат, лишение изображения, собственно, изобразительности.

По мысли Ж. Бодрийяра, современное искусство – это «цитирование, симуляция, ре-апроприация», оно «заимствует все формы близкого или далёкого прошлого, и даже формы сугубо современные.... Такое впечатление, будто искусство, равно как и сама история, заполнили свои мусорные бачки до отказа и теперь копаются там в поисках своих же отбросов» [4]. Новое искусство, изображая фрагменты «непосредственной» действительности, например, консервную банку (Энди Уорхол), уже не претендует на то, чтобы производить идеальные образы, хотя и реальностью также перестаёт быть. Тот промежуток, в котором «зависает» современное искусство, оказывается чистой маргинальностью, пределом, за которым уже невозможно говорить об «искусстве» в аристотелевском смысле этого понятия как «подражании» и созданию идеальных образов мира [1; с.1066]. Производство искусства теперь – это реифицированная идея, даже не пытающаяся выдавать себя за отражение действительности, гиперреализируясь и соглашаясь со своей ролью не включенного ни во что остатка.

В этой связи, представляется интересным исследование некоторых образцов рэп-поэзии, сформировавшейся в рамках хип-хоп направления, со-

хранявшего некоторое время свою субкультурность, однако, в настоящий период ставшего массовым культурным явлением.

Рэп-поэзия представляет собой поток текста, структурированного ритмом (битом) и рифмой, такая структура выглядит достаточно свободной по сравнению с классическими поэтическими формами. Для рэп-поэзии характерны полиритмия и полирифмия - рифма как бы пробивает флоу рэп-текста, «перфаритует» его, проделывает в нем «отверстия»:

*«Город как пирамидка из колечек, каждый человек в нём наполовинку искалечен, молчит диспетчер, пуст автоответчик, и не стоит свеч игра в любит/не любит, в чёт и нечет, одни долечиваются, либо они далеке, у других девиз: дивиться нечему, делиться нечем».* (Охххуmгon «Колыбельная») («Горгород»). Здесь рифмуются по цепочке слова: *колечек, человек, искалечен, диспетчер, автоответчик, нечет, далеке, нечем*, отбивая ритмичную «чететку» и пропуская флоу через воображаемый «дырокол».

Язык рэпа становится пластичным и способным принимать различные конфигурации, так как в основании высказывания находится не связность текста и последовательность повествования, а разрыв, искусственно создаваемый и поддерживаемый на протяжении всего произведения. Каждая строка – «пружина», закрученная вокруг полирифмической фигуры, включающей паронимические сочетания (звуковые ассоциации), фонемные повторы, слогорифмы, и образующей воображаемое «веретено», пронизывающее текст. Происходит петлеобразное движение текста, при этом, переход от рифмы к рифме осуществляется не последовательно, а, скорее, параллельно, когда одна группа условных рифм сосуществует с другой. Приведем пример такой рифмовки (группы рифм выделены цифрами):

*Но чья наркоимперия[1], по-твоему, по артериям[1] города[2]  
гонит эти контейнеры[1] с отходами[2] переработки[3]  
добытой[2] под горою рудой[4],  
проданной[2] за бугор[4], пока дома в лабораториях,  
из её же отходов[2], путём обработки[3]  
гонят в народ тот самый наркотик, что называется - Гор![4].*

(Охххуmгon «Переплетено») («Горгород»).

Поток флоу «прокалывается» в нескольких местах одновременно. Интересно, что структура такого текста создается не паузами [5; с.366], а звучащими фигурами. Соответственно, в рэп-поэзии интервалы между фразами и даже между словами перестают выполнять организующую функцию. Различие слово/интервал нивелируется, поскольку текст построен принципиально иным способом – посредством «вращения» строки вокруг воображаемого «веретена» – ритмически повторяющегося звука (созвучия). «Прокол» означает не отсутствие звука, а тот же звук, но как бы под некоторым углом по отношению к «основному» звучащему потоку,

который движется навстречу самому себе, образуя изгиб, т.е. вращается вокруг себя.

За счет подобного петлеобразного движения достигается особое музыкальное звучание рэп-текста, который не существует отдельно от инструментального сопровождения. Музыка образует «подкладку» текста, она также закольцована посредством «сэмплинга» и «закручивания в луп». (*Сэмплинг* (англ. *sampling* – отбор) – заимствование фрагмента звукозаписи (сэмпла) какого-либо произведения и использование его в качестве отдельной части собственной композиции. *Луп* (англ. – *loop* – петля, кольцо) – звуковая запись, представляющая собой короткую, зацикленную, непрерывно проигрывающуюся музыкальную фразу).

Чем рэп-поэзия отличается от классической поэзии? Кроме особой подачи (флоу), о которой было сказано выше, нормой для рэпа становится ранее ненормативное, исключенное, а именно, обценная лексика и сюжеты, связанные с употреблением наркотиков, практиками наркодиллеров, криминальными историями и т.п. Эти элементы не новы, они существуют, в какой-то мере, и в рок-культуре, и в так называемом «тюремном шансоне». Однако до «эпохи репа» эти поэтические практики, скорее были маргинальными, рэп же делает их мейнстримом.

Традиции рэп-культуры, сформировавшиеся в 1970-х гг. среди афроамериканцев Бронкса, изначально закрепляли разговорный стиль речи, высказывания с использованием сниженного стилистического тона, отражающие специфические жизненные реалии людей, включенных в эту культуру. Рэп-поэзия приобретает свою новизну, работая с так называемым «трешем» (англ. «trash» - мусор, отстой), языковыми «отходами», исключенными ранее из литературного языка, создавая возможность говорить о неких оборотных сторонах социального бытия, возвышая их до уровня культурного высказывания. Рэп-поэзия как бы доводит до предела мысль А. Ахматовой о том, что стихи растут из «сора»: «Когда б вы знали, из какого сора/Растут стихи, не ведая стыда...»), сводя на нет различия высокое/низкое, нормативное/ненормативное, включенное/исключенное.

Идею современного искусства как специфической «работы с отходами» выразил Э. Уорхол в своей «Философии Энди Уорхола»: «Мне всегда нравится работать над отходами, делать вещи из отходов. Я всегда считал, что у выброшенных вещей, вещей, которые, по общему мнению, никуда не годятся, огромный потенциал...» [7; с. 85]. С позиции Э. Уорхола, собственно, искусство и есть мусор, загромождающий пространство: «Пустое пространство никогда не пропадает зря. Зря пропадает любое пространство, где есть искусство. Художник – это человек, создающий то, в чем у людей нет необходимости, но – по какой-то причине – как он считает, это следует им дать» [7; с. 127].

Идеалом искусства для Уорхола является нечто недолговременное и неустойчивое, легко переделываемое во что-то другое, не заполняющее пространство, а обрамляющее его, подчеркивая его пустоту. Среди примеров такого современного искусства, как оптимального использования пространства – граффити: «Ребята, которые по ночам покрывают граффити вагоны метро, освоили оптимальное использование городского пространства. Они заходят посреди ночи в депо, когда поезда пусты, и поют, и танцуют там. По ночам метро как дворец, где все пространство только для тебя. [7; с. 140]. Граффити, являясь «татуировкой» на стенах, заполняют пустоту, подчеркивая ее поверхностность и не претендуя на глубину, устраняющую пространство как таковое. Идея граффити состоит в присвоении пространства поверхности, оставление тегов-меток на чужой собственности, вторжение «низкого», «исключенного» (языка трущоб, социальных низов) в «официальную» архитектуру городов, предполагающую различия: центр/окраины, благополучные (богатые) / неблагополучные (бедные) районы. Нанесенные на стены домов, вагонов метро и другие «общественные поверхности» граффити (от тегов бандитских группировок и имен райтеров до политических призывов), осуществляют смешение элементов изначально сегрегированного городского пространства, символически разрушают стены, на которых изображаются. Они способствуют «схлопыванию» сложного объемного центробежного социального пространства до исключаяющей различия поверхности, где «все переплетено», а «высокое» и «низкое» составляют равноправные элементы современного искусства.

Подобно граффити, посредством которых социальная реальность зачеркивает свои собственные различия и обнаруживает себя в качестве остатка (отбросов), рэп-текст оказывается отсылкой к множеству текстов культуры (интертекстом), смешением разнородных элементов. Поскольку рэп-текст формирует свой смысл, отсылая к другим текстам, он, одновременно, и пуст, и полон. Как отсылка к другому – он не оригинален и вторичен (пуст), однако способ полагания другого текста в место (вместо) своего – становится специфическим преломлением языка, «закручивающегося» вокруг своей оси. При этом, место или пространство рэп-текста никогда не совпадает полностью с фрагментами «другого», наполняющими его. Такое несовпадение оставляет разрыв в самом центре, конфигурируемый нестыкующимися фрагментами «другого» вокруг него. Соответственно, рэп-текст можно представить в качестве мозаики с не полностью соприкасающимися разнородными элементами, проступающими сквозь ее рисунок неровностями поверхности, составляющими с ней единое целое и ничем не отличающимися от прочих мозаичных элементов. В таком мозаично сконструированном хаосе исчезают различия «пустое» / «полное», «организованное» / «неорганизо-

ванное», «структурированное» / «неструктурированное», предполагая постановку вопроса о самой структурности структуры рэпа.

Структура рэп-текста обнаруживает себя как «текстура», в том смысле, который придает этому слову Р. Барт. «Текстура» – это некая саморефлексия текста (в широком смысле – теста культуры) [3; с. 417]. Текст, по мысли Р. Барта, состоит из отдельных «нитей»-высказываний, связанных между собой узлами-кодами (правилами организации), которые, в свою очередь, также являются некими устойчивыми темами, уже присутствующими в языке. Когда мы высказываемся, мы действуем по правилам языка, используя существующие языковые конструкты. Язык оказывается абсолютным правилом (абсолютным субъектом), определяющим любое высказывание и принуждающее высказывающегося («Я») становиться пустым местом, сквозь которое происходит актуализация языка. Для высказывающегося язык предстает в качестве непреодолимой стены, отделяющей его от собственного смысла, замещенного идеологией (мифологией) абсолютного субъекта.

«Стена языка», состоящая из плотно пригнанных друг к другу элементов, «переплетенных» между собой так, что формируется иллюзия взаимосвязанности всего со всем, образует специфическое видение реальности (картину мира), выдающую себя за истинную действительность. Эффект реальности языкового конструкта производится «искусством переплетения» или искусством конструирования реальности:

*Всё переплетено, море нитей, но  
потяни за нить — за ней потянется клубок.*

.....  
*Ваша картина мира — сетка, полотно, текстильная салфетка,  
будто работала ткачиха или швейка,  
но всё переплетено само собою, набекрень, наискосок...*

Оххумігон «Переплетено» («Горгород»).

Источник сплошной плотной сетки «картины мира» – «ткачиха или швейка» – некий абсолютный принцип, остающийся за пределами видимости, как бы естественный и само собой разумеющийся. Поскольку создатель «полотна» невидим и неведом, подразумевается, что так изначально «заведено», происходит, само собой, то есть, это не картина мира, а непосредственная реальность. Нити плотного текста, выдающего себя за действительность, так пригнаны друг к другу, что не позволяют внедрить «полтона в их черно-белое кино», а принцип «переплетения» (Субъект) присутствует повсюду, однако ускользает от прямого взгляда:

*...тут ногу сломит чёрт  
и даже Астарот всё так же прыг-скок  
с островка на островок...*

## Оххумігон «Переплетено» («Горгород»)

Стена Реальности (текста идеологии), скрывая принцип своего построения, становится между индивидом и его свободой, вплетая его «Я», как нитку, в абсолютный текст мира. Индивид теряет собственный голос и становится носителем социального ярлыка – «еретиком», «психом», «чужаком», «рабом», «бунтарем», «копом», «рабовладельцем и золотом» и т.д. Однако «Я», отстраняясь от своего смысла, обнаруживает несовпадение со своим социальным местом, отведенным ему идеологическим текстом Реальности: *«Веселый кинофильм, просто великолепно снят... / а если видишь бедность и гнев, то дело в тебе... / Винить систему теперь стало уделом свиней, / у таких прицел на спине...»*. Оххумігон «Полигон» («Горгород»). Система, в которой «Я» – место прохождения идеологических «нитей» оказывается полигоном:

*Горький дым, чей-то полигон...,  
сколько от балды в этом ущелье полегло.  
Нам никогда не будет места тут, помни, братан!  
Горгород, Горгород – дом, но капкан.*

Оххумігон «Полигон» («Горгород»).

Греческое слово «полигон» (многоугольник) закрепило за собой значение пустого пространства, предназначенного для испытаний. Это пространство актуализации государственной или военной воли, абсолютного начала, место предъявления всеобщего правила, манифестация авторитетного принципа. Плотная сеть мифологического текста оборачивается пустотой, идеологический текст пуст, поскольку в нем отсутствует формирующий его принцип, автор же скрывается за фиктивными именами Реальности. Голос власти (Субъект) выдает себя за само собой разумеющуюся действительность:

*Картина маслом - «Социальный лифт в пирамиде Маслоу»:  
толпа многоголова как гидра и цербер,  
но она не делает погоду как гидрометцентр,  
она, хоть я не Макиавелли Никколо,  
благоговет, влекома к плахе, петле или колу,  
страху, елю, иконам, хаки, игле и оковам...*

Оххумігон «Слово Мэра» («Горгород»).

Текст без автора, навязываемый действительности, обозначает ее границы, исключая всё, что не соответствует рамкам порядка соответствующего языка. Такой текст утверждает некую Истину, наполняющую собой реальность и объявляющую несуществующим то, что с ней не совпадает. Поскольку пустой идеологический текст становится местом полноты Истины, он как бы выворачивается своей пустотой вовне, отрицая возможность иного. Текст, выдающий себя за реальность как она есть, всегда уто-

пичен, Истина, провозглашаемая в нем, отсутствует, ускользая в прошлое или будущее. По мысли Р. Барта, мифологическое означающее сохраняет вечное алиби – «его форма пуста, но она есть, его смысл отсутствует, но в то же время он заполняет собой форму» [3; с. 88]. Проецируясь на действительность, идеологический текст «деформирует» ее, переструктурируя ее элементы, тем самым, превращая реальность в исключенный остаток. Нереальность (не-у-местность) или утопичность идеологического текста, обозначаемого как «произведение» (Р. Барт) или как «дискурс» (М. Фуко), обнаруживается в точке саморефлексии языка, выявляющем его «трансдискурсивную позицию» (М. Фуко) [8; с. 67] или «текстурность» (Р. Барт) – множественность и неоднородность языковых элементов – фрагментов, не сводимых к какому-либо единству. Такое состояние языка приводит к «смерти Автора» [3; с. 386] как абсолютизированной позиции и замещению его скриптором: «Скриптор, пришедший на смену Автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее останки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» [3; с. 388].

Письмо, соответственно, становится бесконечным перепрочтением, раскрытием лакун, заполнением их смыслом и, одновременно, его постоянным переопределением. Искусство письма, в таком случае, подразумевает не только эстетическую проблему новизны формы текста, но и этическую проблему автора как выразителя некоей идеи (истины). Проблема автора – это проблема субъекта, лежащего в основании произведения искусства. Можно ли рассматривать в качестве субъекта конкретного писателя или художника, стоящего на определенной идеологической позиции? Если да, то он должен быть моральным авторитетом и «вести за собой» тех, кто ему «верит», то есть стать выразителем некоей Идеи, раскрывающей истинное «положение вещей». В пределе это означает создание идеологического текста или «картины мира».

*Там ты был, ух, смелым и вслух высмеивал культ сделок, хруст денег, плюс как система лузгает дух с телом.*

*Луч света! Был из тех, за кем все идут следом...*

Оххумiрон «Кем ты стал?» («Горгород»).

Быть такого рода «моральным авторитетом» – это значит обманывать, поскольку реальность никогда не совпадает с текстом, ускользает из него, обнаруживая его пустоту, не способную содержать истину. Автор («моральный авторитет») попадает в ловушку – его текст пытается «схватить» действительность как она есть, обнаруживая ее несовершенства, то есть, обозначая разрыв текста с действительностью. Однако действительность неопределенна и множественна, ни один текст не в состоянии ее объять во

всей полноте. Написание текста, таким образом, становится попыткой уловить пустоту, «искусством для искусства» и помещает автора в «замок из слоновой кости», превращая письмо в абстрактную деятельность, не имеющую социального и этического смыслов.

*Ты ответь на такой вопрос мне:  
может ли творец жить в башне из слоновой кости?  
входим быть во дворец, или яро против вельмож,  
или сохранять свой нейтралитет...*  
Оххуmiron «Башня из слоновой кости» («Горгород»).

*Я не подхожу для борьбы со злом,  
тут бунтари все обречены как Авессалом,  
я за добро, но я пишу книги, а в остальном:  
да гори оно всё пламенем синим...*  
Оххуmiron «Всего лишь писатель» («Горгород»).

По мысли А. Бадью, субъектом искусства является произведение как отношение различных составляющих его элементов, в состав которых входит, в частности, художник. Под субъектом понимается новый язык, который оказывается в состоянии обозначить «незнаемое» [2; с.98.] (то, для чего еще нет имени), выявляемое в момент художественного творения. Творчество обнаруживает ситуацию новизны мира («незнаемое»), в которой проявляется лакуна посреди уже известного, разрыв со сформировавшимся прежде представлением о реальности. Субъект оказывается такой конфигурацией разрыва и обозначением новой реальности. Рассматриваемое таким образом искусство, безусловно, является конструированием реальности, а не его отражением, снимая вопрос об отношении текста и мира. Поскольку искусство выявляет «незнаемое» в акте художественного творения, оно предполагает со-творение реальности, выведение ее из области неопределенности, приведение ее к языку.

Этическая позиция художника состоит в «верности истине», подразумевающей переосмысление своего существования, обнаруживающей неопределенность в ситуации «незнаемого», т.е. разрыв с прежними представлениями, когда возвращение к привычной системе координат уже невозможно. В этой ситуации включение художественного творения в какую-либо идеологическую систему становится «Злом», поскольку язык-субъект подвергается эссенциализации (имя выдает себя за вещь). Верность истине – это сохранение конфигурации разрыва - открытость текста, очерчивающего место-полагания смысла. Письмо же оказывается процессом такого очерчивания (символическим конструированием мира).

Автор как эстетический субъект открывает пространство существования множественности, обрамляет пустоту. Множественность не соединяет-

ся в монолитную сущность, поскольку основной функцией субъекта является сохранение фрагментарности и разрыва как принципа конфигурации текста. Неопределенность текста предполагает отсутствие единой перспективы (идеи). Смыслом такого текста становится возможность интерпретации, различного прочтения. Художественное произведение в качестве важнейшего элемента, наряду с автором, включает читателя, которого необходимо рассматривать как бесконечную вариативность смыслов культуры, в пределе, как пространство самоопределения текста культуры.

Таким образом, современное искусство может быть осмыслено в качестве письма по «телу» культуры. Речь идет о том состоянии культуры, когда в ней присутствуют в устоявшемся виде все возможные сюжеты и формы. Новое в культуре теперь осуществимо как невозможное, бесформенное, безобразное. Это не есть новая форма, а лишь комбинаторика форм, в которой главной становится граница-соединение – «точка пристежки». Такая скрепляющая конструкция не является внешней по отношению к комбинируемым фрагментам, а образуется их прикосновением-встречей. Субъект (точка соединения) есть отношение фрагментов (множественности). Фрагменты же имеют место, поскольку они соединяются, т.е. образуют границу, обрамляющую пустоту как след события (отношения-встречи).

Когда производится письмо по сплошному тексту культуры, она становится фоном – пустотой, на которой проступают знаки нового. Знак (тег) – след того, что было, отсылка к другому (находящемуся в другом месте). Так, в одном и том же рэп-тексте могут присутствовать «Вавилонская башня» и «Готэм». Тег-отсылка есть как бы мнемонический знак или свернутый концепт, относящийся сразу ко всем произведениям, содержащим это понятие, к исторической эпохе, к религиозным и философским идеям, связанным с этим знаком. Этот знак переводит многослойную и многоплановую культуру в плоскость гипертекста. Он оказывается остановкой в череде бесконечных отсылок. «Знак» перестает что-либо означать и образуется конфигурацией комбинирующихся элементов, подразумеваемых этим знаком, он же «вырезает» отверстие в сплошной стене языка культуры.

Позволяя элементам комбинироваться новыми способами, рэп-текст создается самим сочетанием этих элементов. Рэп-текст, оставляя теги на стене культуры, формирует вокруг пустых и ничего не значащих тегов-пристежек языковые конфигурации, заставляющие плотное сплетение культурных элементов перегруппировываться, обнажая неровности и лакуны. Авторство здесь – нанесение на слой культуры слоя тегов, образующих смещения культурных пластов, разрывы текстуры в самых произвольных местах, обнаруживающих языковую игру, игру смыслов, форм, звуковые ассоциации. В этой игре смысл никогда не завершен, невозможна его абсолютизация, а текст всегда разомкнут. Автор, соответственно, от-

сутствует, или присутствует в качестве вопроса о смысле, который может иметь столько же ответов, сколько прочтений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Мн.: Литература, 1998. – 1392 с.
2. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. – СПб.: Machina, 2006. – 126 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
4. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий и эстетика утраты иллюзий. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3090> (дата обращения 03 июня 2019).
5. Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000 – 432 с.
6. Лифшиц М.А. Феноменология консервной банки // Коммунист. 1966. № 12. С. 98-115.
7. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот) – М.: Изд. Д. Аронов, 2002. – 223 с.
8. Фуко. М. Что такое автор // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.

#### TRANSLIT

1. Aristotel. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii. –Minsk, 1998. – 1392 p.
2. Badyu A. Etika: Ocherki o soznanii Zla. – Sankt-Petersburg, 2006. – 126 p.
3. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika. -Moskow, 1989. – 616 с.
4. Bodriyar Zh. Estetika illuziy I estetika utraty illuziy. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3090>
5. Derrida Zh. Pismo I razlichie. – Sankt-Petersburg, 2000. – 432 p.
6. Lifchits M.A. Fenomenologia konservnoy banki // Kommunist. 1966. № 12. P. 98-115.
7. Worthol E. Philosophia Endi Worthola (ot A k B I naoborot) – Moskow, lzd. D. Aronov, 2002. – 223 p.
8. Fuko M. Chto takoe avtor // Volya kistine: potu storonu znaniya, vlasti I seksualnosti. Raboty raznyh let. –Moskow, 1996. –48 с.