

**Н.О. НОГОВИЦЫН**

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

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО:  
МЕЖДУ ЧУВСТВЕННОСТЬЮ И СМЫСЛОПОЛАГАНИЕМ\***

Современные произведения искусства очень часто используют одновременно чувственные образы и сложную символику. В данной статье проводится анализ возможных способов реализации подобного смещения. Для этого автор использует теорию массовой культуры, психоанализ, а также работы представителей современного постструктурализма в эстетике. Делается вывод о том, что современное искусство, с помощью рефлексии и при посредстве предмета, обращает сознание к самому себе, запуская тем самым механизм смыслополагания. *Ключевые слова:* современное искусство, чувственность, смыслополагание, теория массовой культуры, рефлексия.

Практически любой вид искусства в той или иной степени связан с чувственной составляющей нашего опыта. Одной из особенностей искусства XX века является постепенное смещение акцента с чувственной составляющей в сторону рефлексивных маршрутов решения эстетических задач.

Игры со смыслом утвердились в качестве распространенного технического приема в эстетике, как минимум, с начала XX века. В качестве примера здесь можно привести Л. Кэрролла, Г.К. Честертон. В художественной литературе существует устоявшаяся традиция «плутать читателя». Очень часто сюжет подводит к одному решению, а на самом деле правдивым оказывается совсем другое, подчас прямо противоположное. В конце текста читатель понимает, что второе решение было возможным, хоть и не очевидным, на протяжении всего текста, но он с ним не столкнулся, смысл большинства событий сюжета оказывается переосмыслен. В зависимости от жанра, в одном случае неправильное решение может навязываться читателю, в другом он просто может томиться в неизвестности, не зная, какую интерпретацию текста лучше предпочесть.

Почему мы так подробно останавливаемся на этой ситуации? По двум причинам. Во-первых, речь здесь идет о смысле тех или иных событий. Данные события оторваны от значения, но имеют несколько возможных интерпретаций. Правильный, авторский, вариант определяется сюжетом.

В этой мелодии возможны и достаточно часто используются вариации. Так, например, во многих детективах. Г.К. Честертон поверх обычного детективного сюжета выстраивается еще и языковой пласт – главный герой, распутывая сложный узел преступления, основывает свои поступки на весьма неоднозначных утверждениях, вроде «если у Вас был мотив, но Вы невиновны, если же у Вас мотива не было, но ты, безусловно, убийца». Одной из основ детективного жанра является связь преступления и мотива. Даже в преступлениях безумцев почти всегда обнаруживается какая-нибудь, пусть и совсем воображаемая, причина. В данном случае мотив тоже есть, но логика текста, тем не менее, позволяет высказывания вроде приведенного выше. На первый взгляд (и автор это проговаривает) подобные фразы являются нарушением здравого смысла, но на деле они оказываются воплощением этого самого смысла.

Почему возможны и привлекательны подобные ходы? Возможно, потому, что они заставляют читателя начать думать. Возможны две причины бессмыслицы – незнание и непонимание. Все в тексте Честертон исключает возможность незнания, для решение загадки всегда требуется минимум новых знаний и событий. Каждый раз, когда я сталкиваюсь с чем-то не очень понятным, у меня возникает соблазн списать это на некую принципиальную непонятность и невозможность. Опять же, текст, подчеркнуто продуманный, исключает этот вариант. Откинув эти два варианта, читателю приходится признать, что он не совершил некоторые умозаключения, которые совершил главный персонаж. Другими словами, читателю приходится встать на место главного персонажа и взглянуть на сюжет его глазами, проследить ход его мыслей.

Но использование подобных приемов позволяет реализовать и другие возможности.

В данном случае имеется в виду не эмоциональное отождествление с персонажем (как в знаменитых бесконечных телевизионных сериалах), а отождествление рассудочное. Это важно, так как раскрывает нам замысел автора. Художественные тексты Честертон еще не поддаются под определение Открытого произведения, но оказываются очень близко. В отличие от произведений, анализируемых У. Эко, замысел Честертон полностью формируется и завершается самим автором, а не читателем. Сюжет похож на логическую задачу с ответом на последней странице. Но от классической логической задачи текст отличается своей художественностью. В этом тексте есть персонаж, который переходит от незнания к знанию, события разворачиваются по необходимости и т.д. В принципе, мы можем сказать, что художест-

венный текст в данном случае является простой формой для изложения задачи. Но при этом мы потеряем красоту самой логики изложения, исключим из сюжета персонажа, являющегося путеводной нитью. А без него задача может «не иметь решения».

В другом рассказе Честертон пишет про одного из персонажей что он «был слишком заметным, чтобы его можно было найти». Возможно, самый известный персонаж Честертона, отец Браун, в большинстве рассказов говорит о том, что атеисты, то есть те, кто руководствуется главным образом здравым смыслом, суждения которых опираются всегда на логику мышления, подчас намного более суеверны, нежели религиозные люди.

Другая, вполне очевидная причина переноса внимания на процессы смыслополагания, кроется в философии. Во многих философских концепциях реальность занимает место объекта познания, того, что становится осмысленным в процессе когнитивного акта. Одним из первых ситуацию отсутствия определенного смысла описал З. Фрейд в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному». В этой работе Фрейд показывает, что остроумие, по аналогии со сновидением, предполагает некоторую концентрацию смыслов и множество возможных прочтений. Собственно, остроумие – это фраза, которая может быть понята несколькими способами одновременно. И этим она отличается от обыденной речи, в которой смысл всегда стремится к определенности. В феноменологии Гуссерля, например, смысл появляется при «прояснении» того образа объекта познания, который есть у субъекта. В психоанализе Лакана смысл, напротив, как бы «скрывает» объект познания от глаз самого субъекта.

В качестве другой причины могут быть выделены такие внешние для искусства события как возникновение фотографии. Возникнув на смежных областях физики и химии, фотография быстро заняла важное для европейской культуры место. Скорость развития данного феномена создала достаточно интересную ситуацию, в которой культурфилософская рефлексия отстала от того феномена, на который она направлена.

Надо помнить, что снимок опосредует отношения между субъектом и объектом. Это позволяет говорить о фотографии как о форме познания. Но это же позволяет и отделить ее от объекта, сделать самостоятельной сущностью. Отношения между снимком и телом двояки. С одной стороны, это отношения непосредственности. С другой стороны, между образом и телом нет прямого соответствия, это отношение не изобразительно. Между тем, что фотографируется и снимком есть только объектив. Объектив тоже изменяет предмет, но делает это, в

отличии от художника, закономерно и постоянно. Искажение, которое вносит в мир объектив, вполне можно, по крайней мере умозрительно, поправить. Поэтому техническое опосредование объективом в данном случае можно опустить. Таким образом, вполне можно сказать, что в фотографии предмет непосредственно соотносится со своим образом.

Отношение непосредственности в данном случае достаточно любопытно: образ и предмет непосредственно похожи но, в то же время, не тождественны, более того, образ может быть в принципе не похож на предмет. В чем причина этого различия? Если не отказываться от предположения о непосредственном отношении предмета и образа, приходится признать, что различие лежит в восприятии. Два тождественных образа (образ предмета и образ фотографии) воспринимаются различными способами и поэтому предстают перед субъектом по-разному. Различие в восприятии в таком случае заключается во временной последовательности: предмет дан в собственной временной последовательности, а на фотографии он же дается во временной последовательности данного снимка. Предмет на снимке таким образом дан вне контекста, и потому отличен от самого себя. Это рассуждение наиболее очевидно, и, тем не менее, спорно. Попробуем проанализировать его еще раз.

Один из самых интересных текстов по философии фотографии, книга Р. Барта «Camera Lucida», ставит в центр фотографии понятие *punctum*. *Punctum* – это некий объект, который своим присутствием меняет смысл снимка. В восприятии он не заметен, но фотография позволяет присмотреться и «прочитать» фотографический образ правильно. Благодаря фиксации момента становятся видны отдельные детали, которые существенно меняют структуру образа. Фотография, таким образом, оказывается подобна мифологии, она выражает больше, чем просто буквальный смысл. Но этот смысл создается во многом благодаря действиям самого зрителя.

Эта мысль прослеживается в работах таких замечательных теоретиков фотографии как П. Вирильо, М. Маклюэн, В. Флюссер, С. Зонтаг и многих других. Поэтому мы можем предположить, что фотография – это пример феномена современной культуры, который обладает двумя характерными особенностями. Во-первых, фотография не объективна, по крайней мере, в том смысле, что она не является некоторой статичной данностью, которую мы могли бы созерцать. Во-вторых, фотография предполагает активное восприятие и вне этого активного восприятия сложно говорить о том, что произведение состоялось.

Другим феноменом, проясняющим отношение смысла и чувственной реальности, является кинематограф. Начиная со знаменитого ки-

нопоказа «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», сюжет в кино часто претендует на статус подлинной и убедительной реальности. В то время как на самом деле, является авторской задумкой, сюжетом, имеющим смысл, но не имеющим непосредственного места в реальности.

Камера долгое время создавала иллюзию зрителя, воспринимающего мир объективно. Эта иллюзия исчезла не потому, что пленка оказалась не долговечной, а потому, что место этого преимущества оказалось занято другим. Уже в начале эпохи кинематографа выяснилось, что намного ценнее в фильме способность воспроизводить снятое как воспоминание, а не как восприятие.

Но, в отличие от обычного воспоминания, сюжет фильма никогда не был увиден – это событие, которое не воспринималось, но вспоминается. Если для Фрейда в сновидении исполняется то желание, которое субъект испытывал наяву, в реальности, но которое не смогло реализоваться по независящим от самого субъекта обстоятельствам. Недовольство сценария, как и всякое бессознательное желание, не может быть выражена ни как последовательный рассказ, ни как хорошо поставленная картинка, ни одним из тех средств, которые находятся во власти сознания. Поэтому кинематографу часто приходится прибегать к помощи монтажа, т.е. к составлению визуальной последовательности сюжетно почти не связанных кадров, к выражению текста не прямо, через его изображение, а через намеки и указания. Это делается для того, чтобы дать зрителю свободу и тем самым четче выразить сам сценарий произведения. Эффект усиливается тем, что для дефиниции смысла фильма зритель вынужден приложить усилия. Во-первых, потому, что зритель догадывается «сам», а во-вторых, потому, что для такой формы выражения доступна большая свобода. Когда можно сказать только то, что можно произнести, говорящий оказывается принципиально ограничен возможностями собственного языка. Поэтому говорить, не произнося, намного эффективнее, чем произносить.

В качестве развернутого примера произведения искусства, в котором визуальный ряд переводит нас в состояние рефлексии можно привести фильм Джима Джармуша «Пределы контроля» (*The Limits of Control*, 2008), который даже с первого взгляда выглядит как произведение без единого, предзаданного смысла. Загадочным является уже название – что именно контролируется, какова причина предела, кто контролирует и зачем, – все это совершенно не прояснено в названии, остается непонятным это и после просмотра фильма. Фильм настолько непонятен, что даже не выглядит незавершенным. Возникает подозрение, что отсутствие четкого вывода – часть авторского замысла, опре-

деляющая смысл всего произведения. В качестве рабочей гипотезы мы можем взять предположение о том, что произведение это является завершенным и непонятность смысла является частью этого замысла. Возможным аргументом в пользу этого предположения является условная завершенность сюжета – убийство, которое явно является финальным завершением задания.

В каком случае автор не может закончить мысль своего произведения? Мы знаем два возможных ответа – если мысль не может быть завершена и если для замысла важно, чтобы ее завершил зритель.

В качестве развернутого примера первой теории можно привести концепцию открытого произведения У. Эко. Эко выделяет несколько отличительных признаков современного искусства. Так, он говорит о том, что большинство современных произведений предполагают множество возможных интерпретаций, обладают принципиальной неопределенностью смысла и состоят из структуры элементов, которые могут вступать в различные взаимоотношения.

Если перевести эту позицию в термины Ж. Делеза, то произведение оказывается серией событий, смысл которой дан может быть определен только после прохождения этой серии. Насколько можно судить, в тексте Эко нет четкого критерия неопределенности произведения – оно должно «подталкивать» субъекта к завершению образа, но насколько именно, неизвестно. В любом случае, вряд ли в данном случае можно ограничиться данной концепцией, ведь фильм оставляет скорее чувство растерянности, чем подсказывает готовую мысль.

Большую часть сюжета фильма составляют встречи главного героя с различными персонажами. При этом мы знаем, что у него есть задание и от каждого персонажа он, по предъявлении пароля из двух чашек кофе, получает некую подсказку – коробок с клочком бумаги, на котором обнаруживается загадочная последовательность символов. В конце фильма задание завершается убийством, после которого персонаж вполне закономерным образом меняет свой внешний облик и растворяется в очередном людном месте. В начале фильма мы видим инструктаж, фразы из которого повторяют потом различные персонажи в различных местах. Инструктаж вполне лаконичен и состоит из нескольких основополагающих мыслей. Герою понадобится нужно будет использовать воображение, он должен помнить про то, что тот, кто считает себя добравшимся до сути вещей достоин смерти.

Все это подсказывает нам первую, «конспирологическую» интерпретацию сюжета. Мы можем предположить, что фильм этот по сути является детективом. В центре сюжета – киллер, которому поручают убийство хорошо охраняемого чиновника. Для выполнения своей мис-

сии он должен получить определенные сведения от информаторов. Всю операцию, очевидно, продумывает заказчик и подбор информаторов, выбор явок и паролей принадлежит ему. Зрителю, избалованному легкостью прочтения сюжетов массового кинематографа, эта трактовка приходит в голову прежде всего. При этом, правда, большинство самых важных с эстетической точки зрения деталей – два чашки кофе, регулярные походы главного героя в музей и проч., – оказываются всего лишь формой подачи сюжета. Изобилие этих деталей подсказывает нам, что возможна и другая интерпретация, в которой многие из них должны потерять атрибут случайности. Но для того, чтобы перейти к этой новой, чуть более глубокой стратегии понимания, нам нужно найти основания для дальнейшего движения, «взломать» первую линию смысла.

Конспирологическая интерпретация основывается на картине мира, аналогичной той, которая описывается у Л. Витгенштейна в Логико-Философском трактате. Есть некоторое событие, которое описывается (изображается?) в художественной форме. Красота деталей – дополнительный способ завлечь зрителя, наслаивающийся на описываемое событие. Само событие воплощается в картине и оказывается самодостаточным. Понятно, что описываемое событие, понимаемое буквально, не претендует на верифицируемость, речь идет не о конкретном политике, а схема убийства вообще отдает некоторой мистичностью. Скорее в данном случае речь идет о противопоставлении безупречной самоотдаче киллера и прагматичной (до отворачивания) буржуазности политика. При встрече этих двух подходов к жизни побеждает, как и положено в западном кинематографе, первый. В любом случае, говорим ли мы о вымышленных персонажа или о политических идеях, мы предполагаем, что у фильма есть некоторое содержание, облаченное в художественную форму.

Подобное прочтение является возможным, хотя, кажется, как раз для этого произведения оно не является подходящим. Сама форма картины подсказывает нам, что детали имеют значение и имеют смысл. В качестве примера можно взять две чашки кофе. Оказавшись в кафе или самолете, герой каждый раз заказывает две чашки кофе, выпивает первую, но вторую начинает только если встречает собеседника с коробком спичек. Фактически, вторая чашка кофе нужна в качестве пароля для встречи с информатором и в качестве способа уничтожения сообщения. Может ли подобная деталь быть всего лишь случайно формой (как это было с паролями, например, в фильме про Штирлица) или это важная содержательная часть, которая подсказывает нам, что нужно копнуть поглубже?

Когда мы говорим о том, что некая деталь является не формой, а содержанием, мы подразумеваем, что она несет в себе некоторую мысль. Фактически, эта деталь по-прежнему остается формой, но у этой формы обнаруживается некое дополнительное содержание, которое «крадет» форму. Формально эта схема похожа на вторичную семиотическую структуру у Р. Барта, только работает она здесь в обратную сторону. У Барта Миф – надстройка над обыденным языком, в то время как здесь первая интерпретация отбрасывается за несущественностью, упрощается и на ее место выдвигается другая, новая, чуть более актуальная и чуть более сложная. Здесь художественная форма является своеобразной формальным прикрытием, которое наделяет смыслом все целое.

В «Кино» Делез предполагает, что кинематографический ряд является четким воспроизведением обычной структуры воображения, только объективированным. В первую очередь это заставляет нас посмотреть на то, что и как отображается в кадре, но уже не на уровне физики и логики, как мы это делали до сих пор, а на уровне восприятия. На этом уровне не просто не фиксируются отдельные кадры, но воспринимается некоторый «усредненный образ». Этот образ, в отличие от любого отдельно взятого кадра или образа в этом кадре обладает динамикой, т.е. совершенно не представим без движения и существует только в изменении. Здесь Делез предлагает использовать термин образ-движение. Эта метаморфоза очень интересна со всех точек зрения, но особенно с точки зрения конституирования целого образа. Важно то, что мы имеем дело не с образом предмета, а со смыслом произведения.

Кино захватывает видимость вещи и, пропуская ее через себя, выдает на экран нечто похожее, но уже наделенное смыслом. Для этого в кино используются два механизма: монтаж и образ-движение. Монтаж образует визуальный ряд через посредство текста и таким образом создает общий смысл сюжета. Через посредство сюжета и задается главный образ, который и является общим смыслом фильма. Образ-движение конституирует объект, видимый на экране, причем неотъемлемым свойством этого объекта является движение и поэтому он сам вступает в событие и приобретает смысл. Понятно, что непосредственно разговор идет только про кино, и эти механизмы не могут претендовать на всеобщность. Но, как мы видели, в обычной культурной практике дело обстоит похоже. Так что вполне возможно считать кино иллюстрацией к обычному механизму образования смысла.

История конституирования понятия смысла связана с постепенным осознанием невозможности непосредственного познания вещей и воз-



растающей ролью языка в когнитивных схемах, что привело к констатированию того факта, что язык не может считаться средством буквальная передачи реальности, а знание – претендовать на точное соответствие действительности. Искусство, не претендуя на соответствие предметному миру, ставит своей целью выражение смысла, что позволяет намного более точным и адекватным образом использовать языковые механизмы и создавать завершённые конструкции.

Смысл выражается в языке в обход грамматически заданной субъектно-предикатной структуры предложения, что становится очевидным при рассмотрении эстетической ценности художественного текста, в частности, в кинематографе. Существуют три возможных основания смысла – событие, о котором говорится, инстанция, которая данное событие создает и форма, в которой это событие фиксируется. Соответственно, маршрут движения сознания при построении смысла может варьироваться в зависимости от условий текста. При создании художественного текста целью является выражение некоторого смысла. Поэтому функция значения там изначально упрощается. В этом случае маршрут формирования смысла проходит через серию событий (сюжет), и субъекта, который, скользя по этой серии, неминуемо приходит к ее завершению. В случае рефлексивного текста смысл фактически отсутствует в самом тексте. Вместо этого текст задает правила мышления, следуя которым, читатель, проходя через несколько уровней смысловых игр, в итоге сам приходит к некоей мысли. В данном типе текстов снимается общепринятое для европейской культуры требование определенности.

Современное искусство, безусловно, строится на феномене чувственности. Оно делает с чувственным образом приблизительно то же самое, что философия делает с восприятием. С помощью рефлексии, при посредстве предмета, обращает сознание к самому себе, запуская тем самым механизм смыслополагания.

*\* Статья написана при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация Homo aestheticus в современной эстетике».*