

Марина ПРОТАС

БАФМОЛОГИЯ CONTEMPORARY

Это всего лишь напоминание некоторых устойчивых мотивов, поставленных в известную перспективу — перспективу... современности, в той мере, в какой она несвоевременна.

Ролан БАРТ

После того, как в 1953 году увидела свет первая работа Ролана Барта «Нулевая степень письма», идея текстовой степени (degree) обогатилась одно-моментно авторским синонимом греческой дефиниции «ступень», так что уже в 1975-м бафмология вошла в научный обиход как «наука об иерархиях речевых уровней», где всякое высказывание отрывается от самого себя, превращаясь в надстройку, подобно ступени [1, с. 195]. «Интеллектуальное искусство» постмодернизма и after-post, изгнав ценностные постулаты исторического прошлого во имя игр с горизонтами языковых возможностей, имитирующими творческую свежесть, воодушевилось подобной методикой предельной дискурсивной деконструкции, доставляя *удовольствие* критической борьбе наукообразных клаузул «мышления эффектами» [1, с. 103–105]. Приободренные печальным прогнозом Бодрийера (утверждавшим, что в искаженном сознании общества потребления функция искусства теряет былое значение во имя престижного статуса «стоимость-знака», модели симуляции, симулякра, который подспудно поглощает потребителей и пространство всеобщего манипулирования, вследствие чего не может быть «нулевой степени» знака — «все знаки обратимы», а нулевая степень как симулякр в реальности насилует культуру, ибо дискурс вещи/знака всегда интегрирован в социо-культурную

и политико-экономическую системы), — передовые отряды современного искусства продолжают крушить пространство Текста, трансформируя историю в *природу*, эдакое естественное основание реальности нулевой степени. Согласно герменевтическим стратегиям Барта и Бодрийяра, якобы пассивно разрушающим изнутри гиперконформизм культуриндустрии¹ с помощью гедонистического наслаждения «разгулом знаков», производимый товар «свежайших» индивидуальных мифологий с завидным упорством культивирует нейтральность своих инвектив в сторону систем власти, рекламируя фиктивную оппозицию. Так что «воз и ныне там», никакого улучшения клинической картины не наблюдается, оставаясь стабильно тяжелой. Одномоментно длительное пренебрежение императивами прошлого, «борьба» с ветряными мельницами поверженных идеологий, «устаревших» канонов в искусстве подвели всю нашу цивилизацию к точке бифуркации, грозящей сферам духа бартовского утопического «адамова мира» безусловной аннигиляцией. Чтобы разобраться в запутанной ситуации, есть резон отступить «шаг назад», заложив возможность будущих «двух шагов вперед», тем более что недопонятая перекрученная истина, по словам Поля Валери, наносит больший урон, являясь квази-ложью, по сравнению с ложью самой по себе, разрушительная степень которой слабее (сей постулат был подробно изучен Г. Франкфуртом, и что подробно исследовалось нами в предыдущих работах). Следовательно, нам стоит вновь вернуться к идеям Барта в поисках ошибки решаемого культурного уравнения в моменте творческого выбора художника, стоящего на распутье «богатства и одиночества» индивидуальной стилистической свободы самовыражения, с одной стороны; и «воспоминаний» архивов историко-культурного опыта с обширной коллекцией идеологий, канонов, абсолютных истин и пр. — с другой. Впрочем, внимательный аналитик может пожать плечами, и будет прав, напомнив нам критику Шеллингом формальных бунтов художников, пренебрегающих «царственной душой целого» как света/сущности/красоты/истины искусства.

¹ Термин культуриндустрия применяется нами в том самом смысле, какой был дан ему Теодором Адорно. Заметим: в нашей статье «Саницула вакантных скульпторов» (Сучасне мистецтво: Наук. вісник / ІПСМ НАМ України. — К., 2012. — Вип. 8), редактор, не знакомый с научной лексемой, видоизменяла дефиницию и авторский текст, существенно нарушив смысловую точность, что следует учитывать при его прочтении.

Освежая в памяти Вюрцбургские лекции по философии искусства, трудно не заметить предуготованный шеллингианский пинок contemporary, например, в таком предостережении деградации: «Для разума и фантазии ограничение или есть только форма абсолютного, или, понятое как *ограничение*, оно составляет неистощимый источник непринужденной игры, ибо с ограниченностью разрешается играть, коль скоро она ничего не отнимает у *сущности* и сама по себе простое ничтожество» [2, с. 93].

Разрабатывая основы идеологической критики на фундаменте семиологии, Барт анализировал «ложное сознание», насаждаемое всякой властью, доказывая: «власть гнездится везде, даже в недрах того самого порыва к свободе, который жаждет ее искоренения». Незаметно идеология приводит социум к бессознательному самообману, по известной формулировке Ф. Энгельса, и культуриндустрия пользуется этим, подчиняя себе все сферы, в т. ч. искусство, искажая подлинные императивы творчества иллюзиями субъективистского меркантилизма. В конечном счете, Барт, разочарованный «наивной верой в метаязык», засомневался в способностях разума человека постигать ступени культуры как Текста без помощи трансцендентных сил «абсолютной Экспоненциальности», ибо только «классическому Богу можно приписать способность видеть все бесконечное множество ступеней» [1, с. 250]. Ученый понимал двойственность тезиса «смерть автора»; но, отстаивая свободу авторского текста от реципиента (автор не должен заботиться о массовом потребителе его творчества, который «недолюбливает язык интеллектуалов», цепляя тексту ярлык зауми «жаргона»; ту же идею высказывали многие аналитики XX ст., например, В. Беньямин, настаивавший на том, что ни одно произведение не создается для реципиента: «сущность текста» — это не сообщение, не высказывание, а «нечто сверх того»), Барт анализировал «мелкобуржуазное воззрение» обывателей, равнодушных, в силу внутренней слепоты и невежества, к творческому субъекту. При этом толпа поклоняется своему Молоху Жаргона, пафосно предложенному ей культуриндустрией на правах подлинного кумира. В это время, автор, ведающий ложность/лживость интеллектуального сленга культуры («жаргона аутентичности», согласно Т. Адорно), стоит перед выбором, имея право подняться свободным и недооцененным на «третью ступень» дискурса, мотивируясь альтруизмом парадоксальной идеи — «чтобы тебя любили», воспринимаемой на нижних уровнях «мелко-

травчатого сознания» откровенно «идиотской мыслью», хотя и трогательной [1, с. 118–119, 250]. В подобных «ветвящихся» тропях турбулентных траекторий развития культуры заключена интегральная сложность целостного пути, где, по убеждению Карена Свасьяна, «универсальность характеризуется в существенном не количеством приобретенных знаний, а текучей целостностью этих знаний, поставленных на службу единственной цели: самосовершенствованию человеческого бытия. “Плюрализм” культурных форм складывался исторически в довлеющем наличии нарастающей раздвоенности. ... Собственно, имеется в виду противоположение двух начал, называемых интуицией и дискурсией, в ином аспекте предстающих как художественное (эстетическое) и научное (логическое). ... Грубо и доходчиво выражаясь, принято думать, что в человеке преобладает одно из этих начал, и, следовательно, повышение одного из них, как правило, связано с понижением другого»; иными словами: «рост рациональности сопровождается затуханием художественности» [3, с. 239–240]. В подобных случаях «спора лириков и физиков» бафмология современной культуры являет фрактальную природу голограммного времени, исследовать которую необходимо как дифференциально, так и интегрально, не мешая всплеску *рацио* следовать также и продуктивным для художественной культуры руслом. Фрактальный «каркас» творчеств в идеале скрепляется универсальными внутренними скрепами, поэтически выраженными Новалисом: «Все люди суть вариации некоего совершенного индивида», что современная философия, в частности Свасьян, объясняет динамичной универсальностью культуры как символического образа «всечеловека», ибо «культурный ценз или культурный уровень каждого человека определяется не суммой образованности или специальной компетентностью, а степенью приближения к означенному “индивиду”» [3, с. 237].

Сегодня на высшую ступень «приближения» претендуют, что кажется с формальной точки зрения закономерным, носители мировоззрения *contemproga*, ведающие самыми последними тенденциями культурно-художественного развития, беззастенчиво алчущие чемпионских премий, наград за «какую угодно новизну» (Ж. Полан). Пеня на непонимающую их эксперименты публику, толпа «кривоногих бегунов, впалогрудых велосипедистов», «логиков абсурда», «дьяволов чернилниц и поэтов безумия», согласно автору «Тарбских цветов», объединяется вокруг элитных клубов и культуриндустриальных

центров, мечтая о престижных рейтингах публичности. Но амбивалентность сатурналии, в понимании Барта, по аналогии вспоминаявшего свою реплику, «а какой красивый свет!», на замечание о погоде абсолютно непонимающей его булочнице — заключена в том, что: «видеть свет — это черта особой классовой чувствительности» (неслучайно Гете величал искусство не иначе как «свет природы», апеллируя к «разумному эфиру» и Мировой Душе древних); черта, мешавшая Барту безоглядно принять позиции авангардных художников, чтобы не выгладеть в своих же глазах «идиотски», ибо «ничто так не культурно, как атмосфера, ничто так не идеологично, как погода» [1, с. 196]. Рафинированной (явно не плебейской) интеллигенции по душе иная награда: «Sapientia: никакой власти, немного знания, толика мудрости и как можно больше ароматной сочности» — завершающая лекцию Барта в Коллеж де Франс (1977) фраза стала крылатой, но не достаточно осознанной истиной. Вот почему проблема глобального потепления распространяется не только на гео-эко-физическую катастрофичность планетарного масштаба, но и на «идеологическую погоду» культурно-художественной жизни цивилизации, грозя очередным ледниковым периодом, если человечество не проанализирует себя с самых разных аспектов, вовремя не избавившись от успокоительного самогипноза триумфальной глупости — «тупой как Смерть», — которая, кстати, тоже шествует ступенями, надстраиваясь вместе с бесконечными высказываниями, формируя идеологическую ложь расхожей доксы [1, с. 237, 243]. Сегодняшний очевидный кризис идей просвещения сплошь иллюстрирует «гегемон научности», где практика, в том числе экспериментальный пастиш «поиска истины» на худосочных нивах искусства, лишь усугубляет почвенную эрозию «дегуманизированных» пространств культуры и природы. Посему, «то, о чем вскрикивали недавно лишь отдельные голоса, вопиющие в “растущей пустыне” обесчеловеченного мира, стало нынче первостепенной темой обсуждения, столкнувшей интересы ученого и фельетониста, узкого специалиста и массового агитатора. Требования научности, монополизировавшие природу и культуру, повисли над миром воплощенной мифологемой “дамоклова меча”», пробуждая к жизни иную крайность в виде овеществленного иррационализма (известный библейский уксус вместо воды), пренебрегающего сущностью ради методологических извращений партикулярно-абстрагированного восприятия: «При всей внешней неприемлемости крайности эти сходятся в неприятии *сущности* культуры: они суть

палка о двух концах, просунутая в колесо культуры, и в этом смысле “*сциентист*”, исповедующий системное исследование культуры (по модели замкнутой системы парового отопления), и “*экзистенциалист*”, заключающий к ее абсурдности, действуют *сообща*» [3, с. 231–233].

Вполне естественно, социум сбит с толку борющимися дискурсами, в итоге отдавая предпочтение идеологизированному жаргону «победителя», вместо того, чтобы искать нечто «сверх-целостное», вне которого феномен культуры обречен на неизбежный распад; взгляду предстает некая Вавилонская башня многоязычия, мощная центробежная сила, несущаяся множеством радиусов к периферии круга и порождающая культурные продукты в виде автономных доминионов науки, искусства, мифа, религии, которые, в свою очередь, распадаются на множество форм с явной угрозой регресса *ad infinitum*» [3, с. 233]. Вот почему интеллигентная или старо-аристократическая эстетика советует миру во спасение, «глядя на многое, видеть одно», сворачивая линейность просветительского прогресса в диалектическую спираль древних, ибо культура становится таковой в процессе цивилизационного бытия, как «мучительная и долгосрочная взгонка этого бытия от данности материала до ослепительной художественной формы. Творя культуру, человек творит себя... Культура — не ставшее, а становление; как ставшее, она вполне уместается в тематических отвлеченностях очередного симпозиума или конференции; как становление, она — сплошной мартиролог, нескончаемая экспозиция взлетов и падений, светлых восторгов и просветленных окаяньств, поразительная коллекция черновиков от дюреровских портретов *до* гоголевских “*харь*” в поисках окончательного беловика: лика человеческого, транспарирующего выблесками “*умного сердца*”» [3, с. 234–235].

Безусловно, бафмология не может не сталкиваться с проблемой времени в языковых контекстах, где «временное бытие (последовательность) оказывается на совершенно иной ступени, чем пространство, и путь языка к этой ступени соответственно отмечен выработкой новой духовной формы» либо выработкой упрощенной версии «*временной* формы», если язык увяз в «опространственном» мышлении предыдущей ступени, экстраполируя темпоральность на пространство вещного мира [3, с. 148]. Так, например, Кассирер объяснял вызревание ступеней сознания времени трансгрессией от чувственно-определенного восприятия к абстрагированному понятию этого феномена, выделяя

мифологическое правремя в специфическую форму культуры как системы чувственно выражаемых смыслов/символов. А вот, насколько символичным оказался семинар-диспут в Давосе 1929 года, проведенный Кассирером и Хайдеггером, увенчавшийся «победой» последнего, но фактически провозгласивший приход иных культуры и философии, мы осознали только спустя почти столетие вместе с простой истиной: «безграмотному лучше обучаться грамоте, чем, усвоив модный жаргон, с безответственной инстинктивностью упиваться «последними вещами» — с одной стороны; а с другой — «можно сколько угодно читать сегодня Кассирера (и Хайдеггера), но можно и знать при этом — или как раз не знать, — что они противостоят уже не друг другу, как тогда в Давосе, а нам («мы» — это те, кто читают Деррида или, с позволения сказать, Жижека и думают, что это и есть философия), потому что от них, староколенных, легче дотянуться до досократиков, чем от нас, измененных, до них. Наверное, если мы поймем это, мы сможем решить для себя, с кем и как нам нести дальше свое философское бессилие» [3, с. 226, 7].

Так что, о том, что речь, сознание (включая научное, художественное) обладают многомерными пространственно-временными уровнями, было хорошо известно мыслителям архаики, а тем более философам XX ст., включая авторов «Диалектики Просвещения» — труда, в который Т. Адорно, предостерегающий сращение культуры с политико-экономическими сферами власти, не включил позднее изданную отдельной книгой главу под названием «Жаргон подлинности. О немецкой идеологии» [4]. Книга исследовала суть и истоки интеллектуального сленга минувшего века, сконденсировавшегося на рубеже Миллениума (чему мы стали свидетелями) в пафосную визитку/badge современного мышления рыночного общества. Адорно вскрывает конъюнктурность ситуации: «В профессиональных группах, занятых так называемым духовным трудом, но зависимых или же экономически несостоятельных, жаргон является профессиональной болезнью»; и значит — ярлык толпы на фоне триумфа власти над интеллектуалами в ряде случаев вовсе не беспочвенен — жаргон оправдывает себя в надуманной «зауми», тем более что анамнез кризиса *просвещения* очевиден: «Сакральное без сакрального содержания, замороженные эманации, ключевые слова жаргона подлинности суть продукты распада ауры. Последняя сопряжена с необязательностью, которая в расколдованном мире позволяет свободно ею распоряжаться... В жаргоне порицание овеществления

овеществилось. К нему приложима дефиниция, которую Рихард Вагнер, имея в виду плохое искусство, дал эффекту: действие без причины. Где исчез святой дух, там говорят механическими языками. Однако внушенная, несуществующая тайна — это публичная тайна» [4, с. 14, 23–24].

Одним словом, как ясное утро в воскресный день: «бафмология» и «жаргон подлинности» — эти «две разнородные интенсивности усиливают одна другую» [1, с. 252], так текущая культурная ситуация объединила названные лексические идиомы в устойчивый аналитический кластер проблем, требующий пристального изучения. Собственно, в этом направлении давно предпринимаются попытки, если вспомнить тексты С. Зенкина, Г. Кириленко, Е. Шевцова [5], других современных философов и культурологов, развивших идеи Канта, Делёза, Адорно, тех ученых, кто объявил войну «*cogito* распавшегося мыслящего субъекта», пытаясь очистить идеальные «ступени» мира Идей [6, с. 11, 358].

Было отмечено, что с 1960–1970-х «новоявленные дискурсы» (Деррида, Кристевой, Делёза, Барта...) преследовали цель преодоления и расшатывания «окаменевшей» системы культуры, чтобы «переиграть в игре», перенастроить ее на вектор самоотрицания, побуждая к квантованию, скачку из петли гистерезиса («одним прыжком через любое *выражение*», мечтал Барт, видя в теории катастроф Рене Тома положительные симптомы) на более совершенный уровень развития, высказывания, мышления. Уже тогда аналитики предупреждали, что «вторая ступень», куда относится китч, постмодернистские буржуазные формы идеологических капканов, включая эксклюзивные «эротичность и эстетичность», предполагает особый образ жизни, изменение вкусов, сознания. Поэтому, входя в игровой экстаз языкового безумия и обмана, следует сохранять трезвость отстраненного взгляда, чтобы маска не приросла к актеру, чтобы сам актер являл собой истинно интеллигента, а смысл инвективных текстов не «загустел» в новую идеологию бесконечности бафмологического разрушения: «Мы можем даже стать маньяками второй ступени — полностью отказаться от денотации, спонтанного лепета, невинного повторения одних и тех же фраз, соглашаясь терпеть лишь те языки, которые хоть немного демонстрируют способность к отрыву: пародию, амфибологию, скрытую цитацию. Становясь самосознательным, язык начинает все разъедать. Но лишь при одном условии: если делает это *до бесконечности*. Ведь если я остановлюсь

на второй ступени, то меня по праву можно будет упрекнуть в интеллектуализме...; а вот если я уберу любые ограничители (вроде рассудка, науки, морали) и отпущу акт высказывания *на свободный ход*, то тем самым позволю ему бесконечно отрывать от себя самого, упразднив *спокойную совесть языка*» [1, с. 78]. Мог ли предвидеть трагически погибший в 1980 Барт, задолго до этого предупреждавший об опасностях игры, втягивающей в себя «любой дискурс», что условия бесконечной бафмологии поглотят современную культуру, лишив ее не только «абсолютной Экспоненциальности», но и человеческой разумности, моральности; так что для культуры действительно «потеряют устойчивость привычные инстанции языкового выражения, чтения и слушания («истина», «реальность», «искренность»)»? Современный критик по инерции оперирует термином «искусство», но в действительности «современное искусство» вовсе не является таковым; двойственными оказываются и дефиниции «жаргон», «стереотип», которыми активно оперируют все спорящие, даже самые ленивые, создавая невероятную путаницу, чем также пользуется в своих целях культуриндустриальная идеология. Идеология contemporary как ложное сознание искажает в пространствах художественной культуры понятие «аутентичности», подменяя его смысл жаргонными кавер-версиями, и в итоге оказывается, что «пространство радикальной критики и абсолютного метаязыка стерильно и безвоздушно: в нем нельзя жить» [7, с. 30].

Одно из современных определений идеологии гласит — «это коллективно вырабатываемая ценностно-смысловая сетка, помещенная между индивидом и миром и опосредующая его отношение к этому миру» [7, с. 9]. Идеология — оборотная сторона мифологического мышления, как Сансара — Нирваны. В некотором роде, ее можно было бы уподобить космической сети невидимой темной материи, развернувшей в момент рождения нашу Вселенную и, расширяя ее до грядущего тотального коллапса, одновременно продолжая направлять бег звездных кластеров, комет, черных дыр, галактик, блуждающих планет — этих потерянных в беззвездном космосе жертв гравитационной борьбы, коим уподоблены нынешние творческие интеллигенты старой закалки. Для Барта, подобная сетка не была единственной, имея массу клонов и антиподов. Поэтому в качестве официальной идеологии она являлась сомнительной, слишком очевидны ее отрицательные характеристики. Среди них: приверженность частным интересам одной группы/страта, которые навязывают социуму

свои стратегические модели под видом универсальной интерпретативно-мировоззренческой системы вне всяких «ересей»; — центрирование борьбы с прочими идеологиями не на истине и знании, но на праве власти, контроле личностного сознания с возможностью манипуляции мыслями, желаниями, образом жизни субъектов; — профанация «борьбы против системы» деятелями культуры и искусства, укрепляющими фактические основы именно главенствующей идеологии, расшатывая все прочие соперничающие системы. Так власть вуалирует свою доминантную позицию, стимулируя у общества бессознательный самообман ложного сознания, оперирующей цензурируемыми стереотипами/клише. Художник амбитно манифестирует свою творческую свободу, но она оказывается внушенной клишированным узнаванием запрограммированных идей, смыслов, форм — всего того, что составляет обширный арсенал рычагов идеологического воздействия власти на мышление масс. Созданная «ценностно-смысловая сетка» стабильно цементируется нормативными паттернами, ново-учрежденными традициями (премиями, номинациями, конкурсами), удерживающими свободу трансгрессивных переходов личностного сознания в подконтрольном власти диапазоне. Поэтому коннотативные имплицитно-неосознанные операции знаковых суггестий современного искусства — в поле тотального контроля идеологии contemporary являют роскошный образчик жаргона подлинности. Тем не менее, этот феномен, согласно правилу динамического равновесия, нуждается в скальпеле Бартовской бафмологии, заточенном негативной диалектикой Адорно, чтобы, наконец, явить миру иную субверсивную историю современной культуры как «открытую растерянность вопроса, достигнутого звучащей тишиной ответа» (К. Свасьян).

Следует, правда, учитывать, что ступеневедение, уподобляясь осколковедению современной культуры, вынуждено работать в условиях аннулированных общечеловеческих ценностей, сданных в утиль и более не стимулирующих человека к самопознанию, самосовершенствованию. Динамика означивания культурных текстов, втянутая постструктурализмом в турбулентность кипения «множественного смысла», изошла шумом, превратившись в окаменелость социолекта (по М. Бахтину — «социально-идеологический язык» культуры), манифестируя феномен contemporary как насквозь опредмеченную идеологическую сетку социокультурных буржуазных представлений рыночного общества, презентующую действительность конформно-определенными дискурса-

ми. (Память воскрешает по этому поводу известную марксистскую сентенцию: «господствующий класс доминирует и в материальной и духовной сферах и у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу». Последний убеждает социум в общезначимой важности его корпоративных интересов, и, подчеркивает И. Гобозов, «тем самым создается иллюзия защиты всеобщих интересов, хотя на самом деле это не так, ибо приходящий к власти класс отстаивает свои собственные интересы» [8, с.7].) Современность упразднила целостный путь эволюционирующей культуры, срезав верхушку с точкой роста, пересмотрев предшествующий опыт, смысл, подладив «трансцендентное» под актуализацию ризомно-множественной (клишированной) псевдореальности, отвердевающей убожеством пастиша персональной доксы. Осколочно-фасеточное сознание трансформирует культурное пространство, дробя и искривляя его под частности недоразвитой меркантильности, паразитирующей на мыслеформах очужденного прошлого, на ценностно-смысловой системе денотативных знаков, клоны которых деформируют реальность. Весь этот печально известный по басни Крылова оркестр какофонической культуры нуждается в воли дирижера, «вперенной в творимую партитуру всех симфонических вариаций на тему “Культура”. Кто же этот Дирижер сознания и культуры? Он есть Целое, и он есть Ритм, специфически оформляемый каждым элементом многообразия. И когда мы зрим оформленный ряд, — скажем, естествознание, музыку, математику, живопись, архитектуру и т. д., — взору нашему явлены не замкнутые специальности..., но специальные модификации Целого», увидеть которые не сможет только счастливый обладатель «катаракты отвлеченной рассудочности» [3, с. 235].

Как любой язык, язык contemporary совмещает в себе высказанное (денотативное) и подразумеваемое (коннотативное), причем, последнее настолько бывает размыто, что упрощенно-полюй знак теряет всякий смысл (удручающе-массовые примеры этому предоставляет ландшафтная скульптура Международных симпозиумов, позиционирующая себя метаязыком «дискурса о дискурсе» (Л. Ельмслев), «дискурса в дискурсе» (Р. Барт), а по сути, ни тем, ни другим не являясь). Поскольку иерархия культурных ценностей экспроприрована, а современник потерял себя в себе и в мире, взяв курс на культуриндустриальную прибыльность, конформную публичность нарочито «нуле-

вой степени» культуры, то бафмология может осуществляться и трактоваться двояко: ограниченно, с позиций постмодернистской осколочности, превращая язык в идеологию; и эволюционистски — с позиций жесткой критики той самой осколочности, возвращающей традицию трансцендентальной эстетики вместе с попытками «прояснить сокрытое смыслами негативной красоты, распятой в пространстве и во времени, которыми исходит сущность, утратившая основания» (А. В. Босенко). При последнем раскладе — мир получает надежду на преодоление гистерезиса плюрално-фантазматического интеллектуализма, который обернулся смертельной западней, о чем человека задолго *до* предупредила западная и восточная философия. Мы сами смоделировали жизнь в «пещере» грёз, развлекаясь фантомными тенями мнящего разума, уничтожив центрирующую гармонию взаимосвязей мышления, слов, дел, восприятия: «Докса — это расхожее мнение, смысл, который повторяют *как ни в чем не бывало*. Словно Медуза: глядящих на нее она превращает в камень. Это значит, что она *очевидна*. Но видна ли она? Да нет — это какая-то студенистая масса, налипающая на дно сетчатки. ... Примерно так же можно представить себе и удовольствие (извращенное) от эндоксальных произведений массовой культуры — главное, чтобы после купания в такой культуре вам, как ни в чем не бывало, подавали немного моющего дискурса. ... (Действительно, в дискурсе Доксы дремлют былые красоты, остатки торжественной и некогда свежей мудрости; и именно мудрая богиня Афина мстительно сделала из Доксы карикатуру на мудрость). Медуза, словно Паук, — это кастрация. Она *оценивает* меня» [1, с. 78]. Когда застоявшейся на второй ступени организм культуры инфицирован и разбалансирован, а травестированные игроки утратили первоначальную мотивацию — знание полностью теряет истинность, навсегда ускользая от человека, распавшегося бесконечностью симулякров «интерпретированного своеволия», копий иллюзий грёз, фантазмов, желаний. Между тем — уж если мы с такой любовью восстанавливаем календарные ритуалы предков, празднуя Масляную, Рождество; обращаясь к религии, соблюдаем посты и пр. — было бы логичным, в качестве «моющего дискурса», вспомнить также бафмологические знания не только современных ученых, но и древних, в виде призабытых: библейской Лестницы Иакова; греческого Макробиоса, все части которого связаны в единое целое; шрути-текстов (откровений) индуистов, соблюдающих законы Дхарма/Свадхарма; наконец, в виде Арья Сатьи —

тропы Благородных истин буддистов, где преодолеваются восемь основных ступеней, дающих правильное понимание, мысль, слово, действие, средства существования, усилие, внимание, сосредоточение. Иными словами: необходимо протереть пыль забвения с диалектических ступеней майевтики, троп Дао (Тао) разных традиций Востока и Запада, что исторически воспринимались строгой дисциплиной тела, души, духа; дисциплиной, контролирующей ум, чувства, поступки во имя внутреннего развития, постижения истинной реальности Абсолютного, содействия законам Вселенной. (Как писал в 1909-м Л. Н. Толстой, сравнивая идеи христианства и даосизма: «Сущность и того и другого учения в том, что человек может сознать себя и отделенным и нераздельным, и телесным и духовным, и временным и вечным, и животным и божественным. ... Сущность и того и другого в проявлении, посредством воздержания от всего телесного, того духовного божественного начала, которое составляет основу жизни человека» [9, с. 180–181]). Многие духовные доктрины были нацелены на искусство прозревать за множественностью Единое, преодолевая собственные противоречия в борьбе (*зр.*: «махэ») с собой, своими недостатками, достигая теофании триумфальной «аколуфией» (бесконфликтным делом/словом, снимающим все противоречия; а по византийской традиции: в честь архистратига Михаила — киевляне просто обязаны осуществлять высокую эту миссию, хотя вместо аколупии загаживают свой город массой уродливых поделок, вроде возникшей на Русановке китчевой Бабки с кравчучкой, претенциозно названной СМИ *памятником*, добавим: ...разве что культу-риндустрии). Сегодня как-то даже неловко напоминать, что Пифагор и Платон ставили перед человеком задачу внутренней гигиены духа, рекомендуя «любящим мудрость» осознать свое несовершенство и невежество, распознавая под масками земных ролей вечную сущность Актера — *indivis (лат.)* — неделимого индивидуума. Инициатический кадуцей античности визуализировал таинство трансформации энергий материи и духа трех сфер (сомы, психе и ноуса) трансгрессией сознания от животного «я» к человеческому и далее к божественному «Я», образованному пересечением сферы ноуса с Единым. В этом смысле мы разделяем точку зрения французского философа Фернана Шварца, изложенную им в книге «Традиция и пути познания вчера и сегодня», где констатируется: «...наше сознание вынуждено бесконечно блуждать по темным уровням, и лишь иногда ему удастся подняться, и тогда оно наслаждается

более чистым воздухом и более ярким светом. Однако эти моменты «мистического подъема», или «теофании» редки ..., если человек предварительно не поднялся по ступеням лестницы Иакова, не пережил алхимического превращения, оставляющего его глухим к призывам нижних уровней материи, чтобы, напротив, прислушиваться к голосу Безмолвного Актера, который говорит с ним на другом плане»; «Вопреки широко распространенному мнению, традиция отнюдь не представляет собой догматическую систему; это, напротив, прагматическая система, конечно, сознающая существование всемирных принципов, но не предлагающая никакого тотального или абсолютного решения, ибо, в конечном счете, проблемы мира всегда принадлежат к области частного; это — проблемы, возникающие между индивидуумами, между обществами, к которым нельзя применять абсолютные решения. Ум, рассудок, мудрость заключаются в этой способности уметь применять всемирные принципы, при всем разнообразии частного, не предавая этих принципов, не идя на компромиссы, но проявляя внутреннюю твердость» (Часть I; Эпилог). Все сказанное имеет прямое отношение к искусству, где универсальная бафмологическая система древних применима с той же актуальностью к современности, как и несколько тысячелетий назад. Человек мало изменил свое естество, и его по-прежнему провоцируют страсти, желания, меркантильные стремления. Поэтому, даже если сознание after-post не имеет никакого представления о существовании архаической бафмологии, а иерархические ценности цивилизации им подвергнуты бесцеремонной ревизии, то, как свидетельствует буква закона, «незнание не освобождает от ответственности».

Г. Кириленко и Е. Шевцов, анализируя философские идеи постмодернизма, массово развернувшиеся в западной культуре с 1970-х годов, подчеркивают прямую связь упразднения классической рефлексии — с идеологией плюрализма стилевых высказываний, ориентированных на разные страты общества потребления; данный кластер проблем обнаруживает взаимозависимость со стратегиями заимствования и перепроблематизации, упрощающими исторические культурные коды/тексты. Такая модель восприятия культурного пространства обнуляет базовую философскую традицию от Платона, обесценивая абсолютную истину, красоту, благо... Постмодернистская империя утверждает свои законы, не соотносимые с прежним опытом, культивируя свободу экспериментов, предельную концептуализацию рационального познания, декон-

струируя классическое мировоззрение с его фундаментальными понятиями, универсалиями ради формирования ультрасовременного мироощущения, «способного к новому единству научных, этических, религиозных, эстетических, философских интуиций» [5]. «Эффект знака» в искусстве был слишком преувеличен коннотативными техниками идеологических мифов contemporary, при том, что его парадигмально-синтагматические связи с системой культуриндустрии вуалировались. Истина более не является эталоном, но — незавершенным текстом, не претендующим на личностную структуризацию человека, и разрушающим устойчивую систему диалектических «бинарных оппозиций» (добро-зло, дух-материя, материализм-индивидуализм, рационализм-иррационализм, старое-новое и т. д.). Так культурное пространство явило незавершенно-многомерную структуру, где разум празднует «переход с позиций классического антропологического гуманизма» на размытые позиции гуманизма упрощенно-универсального, формально связывающего человечество, природу, Мультиверс. Становясь антропогенным, гуманизм изменяет себе; теперь он — лик, свободный от истин Абсолютного, и антропогенное искусство contemporary легко манипулирует постулатами классической философии, относясь к ним как к метафорам, пастишируя понятия «времени», «пространства», «духа» и пр. Постмодернистское мышление играет знанием прошлых эонов цивилизации, помещая человеческий опыт в виртуальную среду, мгновенно расширяемую «темной энергией» так, что цитируемые исторические коды/тексты неестественно растягиваются, деформируясь прозрачной линзой «темной материи» невежества, растекаясь в бесконечность: «В таком рафинированном знании речи не может быть о раз и навсегда “данных” истинах или о диалектике относительного и абсолютного. Постмодернистский взгляд на динамику науки словно иллюстрирует мысль Николая Кузанского об “ученом незнании”... Если иметь в виду сферу культуры в целом, отказ от классического понимания истины, непременно содержащей в себе “единую точку зрения”, означал отказ от европоцентризма и этноцентризма, что само по себе свидетельствует об определенной плодотворности антииерархических идей культурного релятивизма, утверждающего многообразие, самобытность и равноценность всех граней творческого потенциала человечества» [5]. Подобный релятивизм может быть соотнесен с ролью софистов, популяризовавших философию, мотивируясь сугубо меркантильными целями. Но если «новое»

понимание истины позволяло обосновать плюрализацию конкретной истории и единства исторической науки», то утверждение универсальной культуры, наук и искусства, не предполагало возвращения ценностных императивов целостного мировоззрения, ибо «духовный» ориентир каждого понимается автономной корпускулой идеологии *contemporary*: «Сейчас время, когда идеология становится метафизикой, философия — идеологией, искусство — повседневностью, сама же повседневность, не желая оставаться собой, мечтает стать религиозным кредо и даже — сделать людей счастливыми. Этот постоянно звучащий рефрен раскрывает смысл критицизма размышлений представителей постмодерна», а также их представление о языке, «мысли, знании, культуре как идеологизированной тотальности текстов и лингвистических конструкций» [5]. И как детское мышление, опирающееся на социальные нормы, ограничивает семантический спектр значений заданным смыслом, так современник, доверяя СМИ, культуриндустриальной рекламе, а не своим чувствам, интуиции, моделирует интеллигибельный мир неких фантомных клише, симулякров овеществленных идей, вливаясь в монолит масс потребителей эрзаца культуры, герметично закрытой от сущности вещей гипнотической игрой разума. «Задача состоит в том, чтобы прорваться в “Зазеркалье” языка, точнее — текстов с целью постижения “сокрытого означаемого”. Так, кризис культуры понимается как кризис интеллектуализма в целом. Если язык массовой культуры, на котором говорят популисты-политики и поп-звезды ..., находит прямой отклик в обыденном сознании, то постмодернизм разрушает этот язык. Он не просто констатирует кризис культуры, все увеличивающийся разрыв между “серым большинством” и интеллектуалами, а пытается преодолеть его» [5]. Именно в этот момент обнаруживается травестированная роль игроков культурного фронта, подменивших агонические состязания древних дешевым пуэрилизмом современных грёз. Поэтому «жаргон» заумной концептуальности (этот лукаво-осознанный удушливый стереотип или бессознательный «жаргон подлинности» культуриндустриальной доксы) и «борьба» с кризисом культуры переплелись морским узлом полого «дискурса без тела». Искусству-профанации аплодируют критик и зритель, боящиеся выглядеть сегодня не достаточно «продвинутыми», и нашедшие укромное убежище в Бартовской тезе о стратегиях защиты от идеологии, состоящих не столько в «похищении» смыслов, цитациях-заимствованиях, и даже не в бесполезных попытках созда-

ния контр-языка; сколько в ответном внедрении якобы скрытым «подрывником» в официальную идеологию ради выворачивания ее скрытых уродств наружу на всеобщее обозрение, или ускользая от ложного сознания тихим дрейфом, где невозможны никакие стереотипы и творчество нейтрально в своей атопии, бездомности. Как же отличить «разведчика» от куклы-актера, если contemporary вооружилось всеми Бартовскими методологиями, превращая борьбу в утонченный фарс? И чему может обучить, скажем, визуальное искусство, какому такому *современному* мышлению? Согласно доктринам восточной философии, хорошо знакомым Западу, разум человека страдает как раз тем недугом, что постоянно мыслит, как обезьяна в движении, механически пере-скакивая с темы на тему, не абсорбируя для внутреннего роста никаких полезных выводов, уроков. По большому счету, не нужно учить человека мыслить, как акцентируют свою полезность визуалисты, эта функция заложена природой. Другое дело обучаться дисциплине разума, тренируясь системой императивов — вот это высокое искусство, где сложность составляет борьба с низшими уровнями мышления и фантазмами. К упорной тренировке разума взывал еще Вальтер Беньямин, довольно резко критикуя «Гете» Фридриха Гундольфа — профессора Гейдельбергского университета, очаровавшего студента Геббельса именно тем, что его «слова, как болтающие обезьяны, прыгают от одной напыщенной фразы к другой, лишь бы не коснуться земли, иначе станет ясно, что они не могут стоять, стоять на позициях разума, где надо держать ответ» [10, с. 90]. Но что, если современный художник сознательно принимает решение «изображать обезьяну среди обезьян» (Р. Барт), если у него нет в распоряжении «никакого знакомого языка», и он вынужден похищать, заимствовать его, надеясь на хорошие дивиденды [1, с. 187]? Тогда мы получаем весенний образчик «Appropriation Art. Мистецтво запозичення '2013». Проект активно анонсируемый PinchukArtCentre, прайс-листы которого акробатически зазывают на экскурсию, поясняя: «Митці часто запозичують образи з популярної культури, реклами, ЗМІ, творчості інших митців та використовують їх у власних роботах. В ході екскурсії мова піде про таких яскравих представників цієї стратегії, як Ричард Принс, що є одним із головних художників-апропріаторів ХХ століття, для якого запозичення є унікальним авторським підписом; брати Чепмени, які використовують оригінальну серію гравюр Франсіско Гойї “Жахи війни” як підґрунтя для власних творів, а також Джефф

Кунс, Томас Руфф та ін.»; «Порушуючи усталені суспільством норми і табу, брати Чепмени обирають трансгресію, тобто перехід за межі, як свідому мистецьку стратегію; граючи із змістом та масштабом, вони створюють видовищні мистецькі твори. Видовищність притаманна і творам Тоні Оурслера, проте вона досягається завдяки його унікальній художній мові, наближеній до театральної, де образність, звук та рух стають невід'ємними частинами незабутніх відео інсталяцій»; «Персональна виставка Джейка та Діноса Чепменів побудована довкола нової масштабної інсталяції художників «Усе зло світу» (2013), що формує цілісний погляд на головні теми творчості братів — Голокост, жорстокості та смерть. Також, виставка включає в себе відомі арт-об'єкти Чепменів, гостре почуття гумору та неприборкана агресія яких провокують конфлікт та піддають сумніву табу, що існують у сучасному світі» і т. д. [11]. Бафмологический прогресс творчества скандальных братьев Джейка и Диноса, действительно, имеется: им хватило ума уйти из старой ниши вдохновенного «заимствования» акварелей Адольфа Гитлера в нишу преобразования «новым смыслом» испанской серии офортов Гойи; но изменилась ли суть их искусства, «преобразующая» исторические формы искусства в угоду амбитно-индивидуальной Доксе и самопиару? Косвенный ответ, указующий на игровую профанацию смыслов, дают тематические диспуты, лекции, экскурсии, что предлагаются галереей широкой аудитории, детям от 7 лет и более старшим школьникам, студентам, например: «Видовищність та трансгресивність у сучасному мистецтві», «Мистецтво і релігія: точки дотику», «Трансформація реальності у сучасному мистецтві», «Діалог з історією мистецтва: брати Чепмени та Франсіско Гойя», «Брати Чепмени. Символ і ритуал», «Очевидне — неймовірно: точки взаємодії сучасного мистецтва і науки», «Ідеї містицизму в сучасному мистецтві», «Абсурд і гумор як художні стратегії сучасного мистецтва»... Каждая беседа призвана осветить конкретную наукообразную клаузулу, поверхностно ангажируя знания и веру в угоду культуриндустрии «второй степени», риторически вопрошая: «Яке відображення у сучасному світі знаходять ідеї містицизму, сформульовані філософами та теологами Середньовіччя? Який зв'язок існує між роботами Ієроніма Босха та творчістю братів Чепменів?»... И никакого намека на очевидный любому мыслящему профессионалу факт: «мир современной “осколочной культуры” и традиционно постулируемые высшие ценности давно уже образуют две непересекающиеся параллели».

ли. А философия, словно не замечая этого, продолжает пребывать в сфере логических умозрений интеллигентного мира, как будто кантовский априоризм и гегелевская диалектика в состоянии решить проблемы человечества, приблизить его к действительному единству или хотя бы объяснить появление совершенно новых феноменов в науке, искусстве, которые шокируют разум, приученный классифицировать и навешивать ярлыки-определители — “реализм”, “романтизм”, “детерминизм”, “индетерминизм” и т.п.» [5]. Попытки критиков искусства привить обществу новое мышление легковесной «удобоваримой» метафорой, в обход классической рефлексии на смысл и ценности жизни, лоббируются “интертекстуальным дискурсом”, стратегиями замещения «приватизированного творчества», тиражностью текстов, незаметно загустевающих в агрессивно-жесткую идеологию: так каменеет в веках копролит, лишь фактически подтверждая былую активную человеческую жизнедеятельность. Но сможет ли ученый, исследующий под микроскопом микроэлементы данной окаменелости, сказать что-то о душевных переживаниях и чувствах, например, человека, прошедшего по льду замерзшего океана 25 тысяч лет тому из Восточной Сибири в Северную Америку? Безусловно: нет. Такая же проблема возникает перед критиком, занимающимся исключительно соматикой (психо-соматикой) современного искусства, полагая детскими игрушками постулаты античной диалектики с ее ноусом, божественным «Я». Поэтому исподволь восхищаешься убийственной стойкости кураторов, обитающих в безвоздушном пространстве Литературной ночи проекта «Fuckin' Hell», где из мрака точечным лучом выхватываются слова «безпосередньо з вуст поета», где скрупулезно воссозданы «чепменівська політНЕкоректність, чорний гумор, загравання з сексом, смертю, генною інженерією та привіти з дев'яноятих від інфернального Рональда МакДональда»; ночь, которая, как сообщается, «є регулярною подією, що проходить в рамках освітньої платформи PinchukArtCentre. Освітня програма надає можливість нашим відвідувачам і суспільству в цілому долучитись до світу мистецтва, навчитись сприймати та відчувати його. Різноплановість освітньої програми обумовлена міжнародним спрямуванням наших виставкових проєктів». В самом деле: «Тут є, де розійтись уяві письменника. Та й просто стенографувати таку «дійсність», що постійно, за задумом художників, змінюється самими ж пекельними актантами (себто нами, людьми) — неабияка приємність»; особенно, когда поэты

«виконують функцію медіумів», а *лежачий* «реципієнт, що сприйматиме поезію в незвичному для себе вигляді» — «спробує перевірити, чи сприйняття поезії змінюється від положення тіла». Друга часть літературної ночі «Віч-на-Вічність», вистраиваєма вокруг інсталяції Т. Оурслера, предпочитающего лагерь рационального в «махэ» с интуитивным, соединяет «інфернальну красу медійної інсталяції «Відкрита обскура» ... з влучною, гострою чуттєвістю поезії Галі Крук». В таких загадочно-мистических условиях любая «Лайноспектива», не только британских гениев, зачарует зрителя «самоіронією, нахабним порушенням найбільш сакральних табу, гіперболізацією непомітних споживацькому оку деталей». Вовсе не предлагая зрителю на выходе из Центра «моющего дискурса», кураторы почти сразу же, не дав опомниться, зазывают его на еще более заковыристый проект «логиков абсурда и дьяволов чернильницы» (Ж. Полан), где «Виставка Сергія Браткова «Добро купує зло» та п'еса Максима Курочкіна «Водка. Є..я. Телевізор» порушують теми самотності, відчуженості, знеособленості та життя людини у великому місті, що мають розкритися безпосередньо під час читки п'еси Курочкіна у виставковому просторі з творами Браткова, створюючи діалог між мистецтвом візуальним та драматичним. Більш того, цей діалог набуває іншого звучання через особисті історії митців — і Братков, і Курочкін, вихідці з України, вже протягом багатьох років проживають у Москві, і їхні твори є рефлексією на той світ, що їх оточує у такому мегаполісі, як Москва. Виставка Браткова розповідає особисту історію крізь призму суспільно-політичного життя, п'еса Курочкіна спрямована на самоаналіз та пошуки позбавлення від залежностей, які так чи інакше переслідують людину у великому місті. Таким чином, цей діалог виходитиме за межі мистецтва та охопить особистий простір авторів, а також сприятиме ширшому та глибшому розумінню заданої проблематики глядачем».

Лучшего образчика лабиринтному осколочному сознанию, как только что приведенные примеры, и не стоит искать. Разуверившись (ибо так было выгодно) в системном познании, культуриндустрия предлагает (взамен целостной «картины мира», якобы насилующей язык и воображение) — множественность путей/троп/выходов/целей индивидуалистского авторитаризма, симуляционные модели которых, как было сказано Бодрийяром, уж точно насилуют. При этом она превращается в «идеолога-тюремщика», насилующего общество вернисажами, понуждая созерцать объекты искусной манипуляции «власти-зна-

ния» (М. Фуко). Подчиняя «общество интегрированной театральности» своей идеологии, власть (в любых фрактальных аспектах) усугубляет кризис и еще больше дестабилизирует культуру, ибо: «если верно, что любое познание само формирует свой предмет познания, то это же самое делает и власть» [5; 1; 20]. Так незаметно для общества и самой власти «произошла “вселенская реабилитация посредственности” и во многом благодаря усилиям интеллектуалов — писателей, художников, композиторов и, наконец, самих философов»; но вместе с тем, как утверждал Ж.-Ф. Лиотар, расширение сознания цивилизации за счет плюрализма, где снимаются всякие, в т. ч. временные границы — этот урок был усвоен человеком, со стороны увидевшим свое неприглядное обездушенное лицо [5].

Коль скоро стратегии замещения современной метафоризации опыта культуры и искусства мотивированны отнюдь не прежней иерархией ценностей и стремлением познать истину и сделать человека гуманнее, возвышенней, то — раскрепощение знаково-зрелищных концепций лишь вуалирует скрытые желания конформного мышления. Причем, «желание не обращает внимания на объект», и культурный слой высокого искусства используется тут как всего-навсего перегородки для гибридного генно-модифицированного продукта. Зритель, зазываемый в сладкие объятия визуальных практик, напоминает поэта арабского средневековья Абу Нуваса, соблазняемого продажным юношей, во взгляде которого предусмотрительно читалась не жажда денег, но естественная животная похоть, что поэта взволновало. В этом поучительном примере, во всяком случае, для Барта, выводы очевидны: «Да будет сия притча отнесена и к любой науке о замещениях: не так важен переносимый смысл и то, откуда и куда его переносят; важен — и служит основой метафоры — только *сам перенос*» [1, с. 140]. Так, искусству остается: желание, похоть, меркантильность — назовем как угодно эту форму новоиспеченной трансгрессии, только такой прием вторичного «метаязыка» кроит из донорского препарированного тела культуры полые образы и смыслы, подкрашенные лозунгами борьбы с всемирным злом, заботой о будущем человека, преданностью духовным традициям цивилизации, но вся эта ярмарочная политика обнажает «потерю смысла в некоторых смысловоразличительных оппозициях», — и не остается ничего иного как иметь дело с псевдо-этической категорией «Нейтрального, которая нужна вам, чтобы преодолеть невыносимо отмеченный, афишируемый, гнету-

щий дискурс. Вообще, на функционирование смысла вы смотрите с почти детским любопытством человека, который купил себе какую-то механическую вещь и неустанно забавляется ее щелканьем» [1, с. 141].

И ведь каждый взрослый знает различие между простотой рассуждений, и их упрощением. В первом случае кажущийся «лепет» не является рецессивной отрицательностью, ибо «совершенное владение кодами отнимает всякий регрессивно-инфантильный характер» (так, И. Е. Репин добивался от юных художников мастерства владения линией, чтобы без отрыва грифеля от бумаги умело очертить контуры фигуры, схватив характер, и не побояться нарушить анатомический веризм). При втором варианте редукционизма — вокруг некой коннотации или фабульно-смыслового инцидента (если играть латинской семой *incident* в буквальном значении «падающее») ангажируется структура метафор, позволяющая автору «выпасаться» на культурно-художественных нивах истории. В этом случае и «эксперименты» Чепменов вместо аргументирующей работы с кодами, социолектами и пр., денатурируют основу живого искусства, замещая его фантазмом «онейрического дискурса», и тогда «тело (а не только идеи) может *приспосабливаться* к словам, в известном смысле формироваться ими», похищая сам язык и мышление у царствующей доксы, обслуживающей власть и ее элитную свиту. И вот тут не всякий легионер культуры помнит или знает, что «пандемониум социальных дискурсов (сильных социолектов)» Р. Барт градуировал на две ступени надменного господства. Энергия бунтарства при благоприятных «партийно-воинствующих» условиях водружается на ступень Триумфа, а с течением времени этот триумvirат сгущается и стекает на уровень царствующей буржуазной доксы (речей, концептов, проектов...), которая «так и льется, так и разливается», всюду проникая и приликая ко всему: «ее господство закономерно-естественное; этакая всё-покрывающая оболочка, растянутая с благословения Власти; это вселенский Дискурс, род чванства, кроющийся уже в самом акте «держания» речи (о чем-то)»... [1, с. 170, 172–173].

Примеров национального разветвленного эндоксального дискурса массовой культуры сегодня можно встретить повсюду: галереи, центры, клубы, СМИ, ТВ проекты. Кстати, среди прочего, от имени широкой сети культуриндустриальных супермаркетов устами господина Д. Выдрина, прекрасно понимающего апорию рыночной экономики и рыночного сознания общества, система заявля-

ет нам: «Если ты успешен, если ты талантлив, ты обязан быть публичным и номинироваться на ежегодные рейтинговые премии Украинских проектов»...

Контраргументов, вскрывающих истинное лицо мелкобуржуазной культуриндустрии, приводилось нами уже достаточно; теперь же хотелось отметить любопытную взаимосвязь «бытового сценического театра» или инсталляционного перформанса визуалистов (где, по мнению Барта, речь/жест лишь порождает бесконечность ответных реплик без возможности консенсусного окончания диалога, где только насилие или убийство способны исчерпать пустую болтовню), с дискурсом угнетения театра «общества интегрированной театральности» Дебора. Везде искусством манипулируют в социо-политических целях. Не составляют счастливого исключения и мелкие зеркальные отражения — «психоделическо-концептуальные» инсталляции авангардных сценических проектов. Если продолжать следовать за Бартом, то сценические мытарства культуры можно объяснить такой причиной: «насилие всегда организуется в сцену — самый транзитивный из видов поведения (устранить, убить, уязвить, укротить и т.д.) является и самым театральным из всех», и поэтике Аристотеля с катарсисом тут делать нечего, невзирая на неистовый культ театра в современную эпоху [1, с. 179, 192].

Возможно, подобная критика в адрес элитных галерей, включая наш Международный центр современного искусства Центральной и Восточной Европы, покажется крамолой. Но анализ активной деятельности последнего, особенно в сфере художественного образования, а с 2009 — пафосные акции вручения Премии Future Generation Art Prize — не может не беспокоить художественную интеллигенцию, понимающую всю глубину разрыва между культуриндустриальным творчеством и трансцендентным; между культурой, обслуживающей финансовую и политическую власть, и истинно свободной культурой, не подвластной никакой конъюнктуре, но свято оберегающей общечеловеческие ценности. Пусть не с трибун, но в частном общении, переписке электронной почтой (вопреки утверждению Б. Гельдхофа, что: «За досить короткий час існування Премії PinchukArtCentre нам вдалось відкрити багато нових та талановитих художників, а також зробити потужний внесок в розвиток української арт-сцени. Нас приємно дивує шалений інтерес до Премії, який проявляється у широкій географії, кількості заявок та високій якості робіт, які ми отримуємо. Вже втретє ми оголошуємо про початок конкурсу і з нетерпін-

ням чекаємо на нові роботи та нові імена»), только неоднозначность опасной ситуации в современной культуре постоянно обсуждается небезразличными к происходящему и ни от кого не зависимыми аналитиками, уверенными в том, что свободное творчество «принципиально не приемлет системы доказательств, построенной на формальной логике, на модусах силлогизмов. Да и логика свободы, или около нее, не знает причинно-следственных связей, опять-таки детерминизма. Да, образы увядают мгновенно, их смысл в мгновенности, которая противостоит времени, не бесконечной длительностью, а тем, что временем не схватывается. (Помнится, В. Беньямин, размышляя о временной пластике поэтических образов, даже «овеществление образа в идее», еще до мгновенной его смерти, пояснял «безграничным и бесконечным расширением, слиянием образов в образ, которым становятся боги» [10, с. 33]. — М. П.) Логика «снятия», причем абсолютного, «aufheben», не имеет оснований, поскольку есть — исчезновение в основании, которое и основание то, когда покинуто. Снятие в покидании. ...Так каждый, кто уже давно работает, и не для карьеры, а ради идеи, рано или поздно оказывается в тотальном одиночестве. Это ни хорошо, ни плохо, это — никак. Бескачественное бытие. Ни я, ни ты эту герметичность разрушить не можем, ее просто нет. Вот ты в природу уходишь, или в текст, я ...растворяюсь в музыке или поэзии. И как было бы ужасно, если бы мы были окружены соглядатаями, наблюдателями, праздными зрителями. Я всегда говорил, а сейчас просто воспринимаю как счастье: главное пройти незамеченным, по крайней мере, случайными людьми с холодным оценивающим взглядом; вовремя сойти со сцены или сдохнуть на ней же по возможности красиво. ...Молчание красноречивей» [12]. Поэтому сегодня не увидеть на площадях трибун с новыми ораторами, переубеждающими толпы в неправдивости нынешней официальной культуры. Да и бесполезно это, раз уж в «сфере интеллекта царит интенсивное дробление» и каждый держится своего репертуара в пределах своей страты. «К чему задавать профессорские вопросы художнику-авангардисту?» — спрашивал Барт, тем более, если можно пройти по касательной, избежав агрессии, театральности, чванливой оппозиционности, нейтральным эстетическим дискурсом скрывая частности, имена, свободным творчеством искореняя стереотипы, банальности [1, с. 154–158]. Важно только не переборщить, не стать апатичным.

Правда, само искусство, от середины XX в. привычно апеллируя к ин-

теллектуальным провокациям, продолжает конфликтовать с обществом и бороться с общепринятым преимущественно «в безответственно-зыбком состоянии», словно в «лощенно-отсутствующей» нейтральности телесного дрейфа по течению, как вспоминаемая Бартом недостижимая стюардесса лайнера — между рядами пассажиров. Но, претендуя на создание провокативной критической теории, обличающей любую идеологию, современное визуальное искусство уже срывается в очередную затвердевающую мифологию. Любой, еще возможный «трепет смысла», «текущий и подрагивающий в кипении», безжалостно перехватывается плотным смыслом Доксы или жаждущим «освобождения» мелкобуржуазным огульным нигилизмом. Идеи бунта, подхватываемые апологетами новых форм высказывания, становясь достоянием масс или некой публичной группы, клишируются мышлением интеллектуальной элиты, и неизбежно превращаются в стереотип, загустевший смысл которого утрачивает «бунтарскую мощь», приобретая очертания фарса. Между тем, фарсовые версии дискурса, манифестируемые конкретностью визуальных практик, не только освобождают от смысла, но, что хуже всего, регрессируют: если диалектическая спираль истории повторяет условия становления на высших уровнях, способствуя развитию метафоры и вымысла, то повторяющийся фарс — «это возвращение на низшем уровне, это метафора, клонящаяся книзу, увядающая и падающая (оппадающая)» [1, с. 103, 113]. Самое любопытное то, что идеология contemporary, равно как любая контридеология, страдают синдромом загустения в «идеологический объект». Патовую ситуацию Барт предлагал переструктурировать эстетикой, не критикующей официальный дискурс «напрямик», но анализируя его «под прикрытием» опосредованного вымысла, изменяющим язык и сам культурный текст без претензии на окончательность оценки. Проблема в том, что к этой эстетике-ковчегу поспешили толпой и «бунтарская» культуриндустрия, и ее оппоненты с массой случайных попутчиков. И те, и другие пользуются в равной мере ее терминологией, цитатами, авторитетами, обесценивая саму идею спасения очередным фарсом. Поэтому «выход» Барта оказался (как все воображаемое) исключительно градуальным в условиях, когда «сгущение само развивается ступенчато»: «Трудность, однако, в том, что эти ступени, в отличие от градусов спиртного или степеней пристрастия при допросе, нельзя пронумеровать» [1, с. 121]. Следовательно, распознать идеологию contemporary от контридеологии, не видя бафмологической картины

в целом, практически не возможно. Раздвоенность «метаязыка» вызывает утомительное чувство блужданий в лабиринте гримас «второй ступени», возведенном теми, кто «создает ступенчатую структуру прочтений», и теми «зрячими субъектами», кого не обманут разбитые Зеркала, и кто эволюционирует «от морали ангажированности к морали означаемого». В конечном счете, именно последние догадываются о том, что «воображаемое раскладывается на несколько масок (*personae*), расставленных на сцене одна позади другой (однако за ними нет никого [*personne*])» [1, с. 121–122, 132, 136]. Зрение визуальных практик оказывается фрустрированным, оставляя парализованным Доксой сознание «за дверью» реального пространства. «Хрусталик интеллекта» аккомодирует некий уровень дискурсивного творчества, где «каждый из нас *кривит* свой ум — словно глаз, — чтобы различить в массе текста *именно тот слой умопостижимости*, который ему нужен для познания, наслаждения и т. д.». Аккомодация не нужна лишь при взгляде в бесконечность (на этом принципе зиждется медицинская терапия спазма аккомодации), и поэтому восприятие текста в бесконечной перспективе также не требует «ничего в себе кривить». (По мысли Барта этот принцип соблюдали авангардистские тексты, неподвластные обычному зрению. Но вот риторический вопрос: сохраняется ли он в работах «второй ступени», клешированных, отрекшихся от истины, абсолюта, традиционных ценностей?) [1, с. 151]. Французский критик А. Компаньон, размышляя над динамикой понятия авторской интенции, фиктивно-стью «смерти автора», обнаружил явную действенность в современных условиях метода майевтики Сократа, что позволяла человеку «припоминать» значительную идею, лишённую последующих искажений.

По этому поводу С. Зенкин заметил, что «в отличие от Сократа Компаньон полемизирует не с софистами, и своих оппонентов не выставляет софистами»; но, пересматривая наследие Барта, ученый «всегда заново обосновывает его точку зрения», реабилитируя возвращенные в культурологический дискурс понятия «автора» или «реальности», герменевтика которых не стирает смысл ушедшего периода истории, но переходит на следующий уровень толкования: «Сам Компаньон сравнивает такой “возврат на новом витке спирали” с выдвинутой Роланом Бартом идеей “бафмологии”... Вообще говоря, в нынешней ситуации такая “бафмология” приобретает особый резонанс, потому что она соотносима с многочисленными идеями о развитии постмодернистского

сознания... И из новой ситуации иначе видится старая» [13]. Действительно, благодаря истории, у времени обнаруживается свой смысл, а идеи Барта получают дальнейшее развитие, призывая XXI столетие к «ответственности высказывания», мышления и воображения.

Сегодня на гребне популярности визуальных практик — семо-коллажи, ипоманиакальный знак с ускользающим смыслом, эфемерным фантазмом, который «слишком эгоистичен, чтобы вести полемику» (Р. Барт). Хотя стратегии формально остраниженного заимствования кодов культуры, истории искусства — сомнительны в той же степени, как сомнительна польза для деревьев паразитирующей омелы, способной умертвить донора-хозяина, тем не менее, они активно распространяются современными галереями, разрабатываемыми амбициозные образовательные программы для семей, детей разных возрастов, молодых художников. И вся эта масса обманутых, точнее само-обманутых, корпоративной идеологией людей будет требовать и продуцировать т.н. «свободное искусство», даже не подозревая того, что их «почин» разрушителен и для них, и для культуры в целом, ибо, как утверждал В. Беньямин, «это буржуазное, не знающее дисциплины мелкотравчатое направление претендует на славу борца и освободителя» [10, с. 14–16], но в действительности публичное искусство «борется с системой», скрывая факт своего подчинения влиятельной элите, директорским советам корпораций, государства, и, наконец, то, что «это искажение творческого духа», «свободной творческой жизни» позволяет публичным художникам-травести выражать «кастовое презрение к ученым и художникам, чуждым и враждебным государству», как фактической машине насилия. Конформную элиту не волнуют истинные проблемы современности, мешающие естественному развитию страны, нации, цивилизации. Деятельность подобных «нонконформистов» сводится к пиару и культивации финансовых потоков частного капитала, где не брезгают старыми приемами сексотства, доноса на соседа-конкурента налоговикам, да и с Музой они не церемонятся, хватая ее, по выражению Барта, «голыми руками», чтобы выставить эрзац/суррогат творчества на «базаре преходящих ценностей» тотального супермаркета культуры — этом ново-модернизированном «вавилонском храме Товара».

Стоит ли удивляться, что жаргонные произведения визуальных знаков активно проговаривают наррации *проленсиса* (*др.-греч.* — предположение,

предчувствие, предвидение), псевдо-вербального метатекста, который «никогда не превращается в монумент: это лишь *предложение*, которое каждый будет насыщать тем, чем захочет и чем сможет»; при этом произведение остается вечной театральной репетицией неосуществимого спектакля. С одной стороны, такой знак как семантическая жвачка будет «повторяться», клишироваться петлей времени, наслаиваясь на вспыхивающие семы и фабулы, отрицающие предыдущие смыслы. С другой — оно будет расти подобно коралловому рифу, надстраивая само себя, произрастая стратой поверх омертвевшего слоя: «Одним словом, произведение надстраивается само над собой; его сутью оказывается *ступень* — безостановочная лестница» [1, с. 195]. Любой рациональный знак — продукт философии «анти-Природы», он всегда произвольный, сколько ни разоблачай и/или прославляй его, поскольку, по утверждению Барта, «смертельная болезнь человека — нехватка символизации». Формально говоря, бафмология бесстрастно фиксирует рождение и смерть семоуровней, их новое «бестелесное» проговаривание, рост вне аналитической оценки или критического сравнения с авторским изначальным смыслом, образом, идеей (если таковые имелись в наличии). А ведь остерегали аналитики: необходимо отличать *новое* как «радостное движение» идеала, текста, дискурса; от *новенького*, как регресса движения, ограничения или «изношенности» систем, смысла, энергий обновления [1, с. 148–149]. Последнему дает обильную почву для размышлений вся культурная политика PinchukArtCentre, которая заставляет припомнить полемику первой половины XX ст., известную по работам Ж. Полана «Тарбские цветы» и М. Бланшо «Как возможна литература?». Любопытно, что проблематика творческих поисков-протестов дословно повторяется при новых обстоятельствах: но если модернизм, протестуя против клише классических языковых систем, впадая в *новенькие* анафоры (или сленгом: «анаформы», от др.-греч. Ἀναφορά — букв.: приписывание, средство к исправлению — стилистическая фигура повторения элементов текста) стереотипов, все же искал истину, рядясь в мундиры «терроризма»; то уже постмодернизм и субверсии после него — истину абсолютную и сущность вещей («дао» и «дэ») игнорируют, а тактики «шока», претендующие на стратегические позиции, — обнажают бледные копии нафталинового прошлого столетней выдержки [15]. Так что inferнальные игры перформансов с литературой в ночное время, наследуя «автостёб» британских гениев «Лайноспекти-

вы» — фарс чистой воды. И таким же представляется пятый круглый стол «Шок як мистецька стратегія», проведенный совместно с Фондацией Центр Современного Искусства (CSM) в пространстве PinchukArtCentre, где исследовался способствующий ускорению социальных изменений механизм работы современного художника с идеей шока и провокации. Прайс-лист сообщал: «З давніх пір до наших днів провокація і шок були частиною художніх стратегій, які художники іноді використовували як свідомий жест по відношенню до глядача або до суспільства в цілому. Провокація може розглядатися як те, що припускає зміну: від канонів самого мистецтва до сприйняття мистецтва глядачем, і від суспільства з його поглядом на себе до комерційної успішності художників»; «Круглі столи PinchukArtCentre: Пожива для розуму» — це серія мистецьких заходів, організованих спільно з CSM у рамках освітньої платформи арт-центру. Круглі столи PinchukArtCentre — це регулярні групові дискусії за участю провідних українських та міжнародних фахівців з різних напрямків та галузей мистецтва. Цей форум покликаний давати поживу для роздумів, спонукати до обміну думками та ґрунтовно розглядати українське мистецтво в глобальному контексті. Темами дискусій стануть актуальні проблеми суспільства, віддзеркалені у виставкових проектах PinchukArtCentre». Отмечается и впечатляющая статистика посещений: за период с момента открытия в 2006-м PinchukArtCentre посетило более миллиона ста тысяч зрителей. На год раньше был основан и CSM, «котра стала наступницею ЦСМ Сороса і ЦСМ при НаУКМА. Її місія — бути відкритою платформою професійного розвитку й комунікації культурних працівників: художників, критиків, кураторів, письменників і дослідників сучасного мистецтва, — давати простір для експерименту, дослідження й міжнародної співпраці».

Как видно, плюрализм визуалистских форм и методов «афокального» освоения современного мира не требует абсолютных истин: в пространстве ризомной культуры всему предуготовано место, в том числе временам и подпространствам ветвящихся вселенных, иллюзорных и реальных, их оптико-смысловому анаморфированию (от *зреч.* — преобразовывать, преднамеренно исказить масштаб, визуальную картинку). Подобно геологическим анаморфным процессам, изменяющим внутреннее строение вещества горных пород под действием высокого давления и температуры, новое объяснение мира эпатажно-провокационными способами визуальных практик трансформирует созна-

ние общества, очевидно, делая абстрактное мышление более утонченным и изворотливым. Но нарциссизм и оторванность от срединного пути эволюции цивилизационного опыта ввергает его в рафинировано интеллигентную болтовню/глупость. И никак иначе, ведь любая декларация объективного познания «единой картины мира» с упоением уличается в возврате к «доктринальному монологизму», традиционной системности видения, наносящим (якобы) ущерб новой парадигме плюральной культуры и искусства. Вот и выходит: «хотели казнить лишь художника, а обезглавили человека», усугубив кризис. Contemporary переусердствовало в «ослепительной» до слепоты борьбе за «новенькое», претензией на основательность напоминая малоизученный феномен выше упомянутой «темной материи», незримо воздействующей на весь материальный Универсум, разгоняя его бесконечным расширением вне конкретных координат в беспредельность сумрака одиночества и холода. Только живое дыхание пространства-времени предполагает ритмичность вдоха и выдоха, смену космических «ночей» последующими «рассветами» и «днями», что подтверждают новейшие открытия астрофизиков, буквально повторяя сказанное древними космологическими трактатами. Законы циклов всевозможных масштабов и фрактальных структур (в физической ли природе, в духовно-интеллектуальных ли сферах) человек не в силах отменить. Поэтому «Синемаскоп» культуры after-post, оптика которого обеспечивает горизонтальное анаморфирование с искажением (гримасничаньем Anamorphic bumps), обязан уравниваться своим визави традиционалистских интенций. Иначе гипертрофированный концептуалистский визуализм будет повторять печальный опыт Ассизского монаха (из книги Ж. Полана), раздосадованного нивелирующей его значимость «инаковостью», «он сам придумывал катастрофы», чтобы привлечь внимание монастыря, но «поскольку он был искренен, ему удавалось их вызывать». Эффект получался всегда обратный, хотя, безусловно, «у истока этой власти слов скрывается иллюзия»: «Мало поверить в сирен, чтобы встретить их в море, но вполне достаточно поверить в воздействие слов, чтобы это воздействие сразу же дало о себе знать»... [15, с. 64, 133]. Обилие форм высказывания разными языками, множа частные вселенные индивидуалистского творческого авторитаризма, не в состоянии устранять «языковой игрой» (Л. Витгенштейн) тоталитарной власти, но зато углубляет гуманитарный кризис, дестабилизируя саму систему знаний постоянной

деконструкцией кодов и сем, с последующим субъективистским монтажом «осовремененных» интеллектуальных конструкций, порождающих ложные представления. Но ведь никто из нас не будет утверждать, что всякий раз, как спутник Земли восходит над горизонтом, оптически представляя увеличенный диск, словно бы Луна приблизилась к нам, что она действительно изменила орбиту, тем более что, астрофизики регистрируют обратное, всегда неизменных размеров Луна все же ежегодно отдаляется на несколько сантиметров от орбиты Земли, что не регистрируется обычным глазом. Все дело в оптической иллюзии, ведь визуальные изображения поступают на сетчатку глаза в перевернутом виде, и только мозг, корректируя картинку, позволяет воспринимать мир с «поправкой». Так почему же современник забывает делать подобную поправку в вопросах творческой культуры? Хотя, безусловно, реформаторы тотально-культурного текста нашей цивилизации (Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж.-Ф. Лиотар, М. Фуко и др.) продуктивно провели «генеральную инвентаризацию духовного имущества», всех уровней «проблемного поля» эпистемы, осуществляя-овеществляя критический импульс Франкфуртской философской школы. Но смогли ли они избавить язык, текст от насилия господствующей идеологии, смысловых стереотипов; продуктивен ли оказался опыт интеграции западной и восточной традиционной мысли в современное маргинальное мировидение? Вопрос риторический, ибо плюрального сознания оказывается недостаточно для формирования полноценной гуманистической культуры и искусства, периодически навевая творческой элите фантазмы в духе Тарбского символиста из группы «Гидропаты»: «Чаемая культура будущего — это бескультурие» (Жюль Лафорг). Замена одной формы «насилия» над художественным высказыванием другой, где знак получал неограниченную свободу «плавающего означающего» (Ж. Лакан) не давал результата. У «риторов», согласно Полану, язык, как упорядоченная система, вращается вокруг мысли — хаотично нестабильной, позволяя в итоге мысли вернуться к своему источнику — идее; а у оппонентов «террористов-реформаторов» мысль вращается вокруг языка, который «опасен» для нее, грозя подчинением. Следовательно, художник, ненавидящий разум и логику, стает мизологом. Снять конфронтацию, по убеждению Бланшо и Полана, можно пониманием того, что «на строгости законов зиждется абсолютный мир выражения, за пределами которого случайность — всего лишь сон»: «всякая рефлексия извращает

неуловимую первоначальную мысль. Мысль непосредственная — та, которую дало нам сознание, причем через взгляд, ее расчленяющий, лишена того, что может быть названо ее штампами, общими местами, ритмом. Она обманчива и незаконна, расплывчата и условна. Мы распознаем в ней исключительно наш взгляд. Но если мы, наоборот, подчиним ее правилам риторики, задерживая внимание на ритме, рифме и числовой упорядоченности, есть надежда увидеть, как дух возвращается к ее стереотипам и общим местам, вновь соединяясь с душой, с которой был разлучен. Мысль снова станет чистой, соприкосновение — девственным и невинным и вовсе не в отрыве от слов, но в сокровенности речи, благодаря работе клише, которое только и способно оторвать ее от анаморфоз рефлексии» [15, с. 184]. Выводы из анализа литературной ситуации вполне действенны и в сфере изобразительного искусства, традиционные каноны художественного языка которого соответствуют «общим местам» изящной словесности, а в масштабах «сада» цивилизационной культуры являя еще один оригинальный букет «Тарбских цветов», без которых вход в «общественный сад» запрещен.

Между тем украинская культура и искусство «толкут воду в ступе», повторяя западные модели развития современности: «Классическая рефлексия о бытии, смысле и цели человека, истории стала подменяться “интертекстуальным дискурсом”, который можно расшифровать как “различение и повторение текстов”. Новое мышление, отказываясь от традиционных философских проблем, шло в направлении “разговора о сказанном”, “письма о написанном” ... Главной казалась идея укоренить язык в референте, в сообщающем. Прежде всего, была предпринята попытка дезавуировать структуру знака — то, что Р. Барт по аналогии с иконоборчеством назвал “знакоборчеством”» [5]. Причинно-следственные связи в произведениях распадаются под ударами неисчерпаемости смысловых следов и интертекстуальной текучести метафор субъективного «панорамного» видения и воображения, проявляющихся исключительно через игру языковых кодов «дискурсивных практик». Но тоталитаризм власти, соотносимый с любой дисциплинарной системой и канонами, контролирующими постулаты/императивами, — всем тем, что М. Фуко обозначил термином «власть-знание», в конечном счете, мимикрировал, ускользнул из постмодернистского и следующего за ним дискурса. Интеллектуалы, вполне удовлетворенные культуриндустриальной ангажированностью созда-

ния «культуры нулевой степени», не стали «перепроверять правила», тотально освобождаясь от них, от единой истины, чтобы пережевывать клишированные фантазмы децентрированного субъекта, красочно уносящегося с эффектом Доплера от небесно-чувственного ультрафиолетового «наката» в направлении инфракрасной пунцовости рационально-понятийного исчезновения. Эстетическое чувство «негативной диалектики» заменено обычным физиологическим наслаждением, желаниями мнящего разума. Между тем, Лиотар утверждал, что постмодернизм перманентно осуществляет развитие и классической, и модернистской культур; вопреки неверным толкованиям заблуждающихся его адептов, он не противостоит всему предыдущему опыту, не отрицает, а наследует, углубляя начатый модернизмом курс на плюрализм, единовременный синтез исторической линейности целостным мировидением. Снятие же всяких границ между различными дискурсами и сферами деятельности (точными и гуманитарными науками, искусством, философией...), — не отменяет эпистемологической точности и «рефлексию рефлексии» уникальных культурных текстов [16, с. 175–180]. Благоразумно ли множить в искусстве приватизированные вселенные авторов-субъектов, упраздняющие Единое как Абсолютную истину, если: *«Вы бежите от языка, он нагоняет вас. Вы нагоняете язык, он бежит от вас»*; когда экспериментирующий непременно — явно или подспудно — хочет, «чтобы он выразил самого себя и заставил услышать себя, вопреки своему отличию» [15, с. 152, 160]? Вот почему так популярна премия PinchukArtCentre, учредитель которой постоянно напоминает международному сообществу реформаторскую важность творческой мысли, — а сентенция отвечает старым трюизмом «Cogito ergo sum»! Не отрицая важность первой части сентенции, со второй ее частью довольно убедительно спорил Делез, доказывая спекулятивность иллюзий замкнутого на себя самого сознания, закрытого для идей истинного модуса проблематичности — мира или Хаосмоса, к которому необходимо прорываться. И в децентрированном пространстве «подвижного горизонта» возможно формирование интуитивно-интеллектуального «говорящего мышления», воспринявшего целостность мира «безличного» (единственно, где свернут потенциал абсолютных возможностей), не одурманившись множественностью различий форм, идей, симулякров/пастишей, фантазмов и прочими овеществленными понятиями, манипулирующими сознанием [5, с. 358]. В этом случае творческое использование

копий-«клише, стающих прозрачными», будет свободно от иллюзий пустословия, избавив художника от «общих мест, штампов, правил, законов, фигур, единств». Ведь, как утверждает Морис Бланшо: излишняя доверчивость старым ли, новым ли, но «клише и условностям», уводит автора от чистоты мысли, от «той свежести мира, которая является целью любого искусства; он оказывается жертвой слов, очагом лени и косности, пленником готовых формул, навязывающих его мысли свою губительную силу» [15, с. 173]. Сказанное относилось к представителям классического мышления, названным Жаном Поланом «риторами», обвиняемым в вялом, косном мышлении стереотипами-клише, попавшим в плен языковой системы. Им противопоставлялись приверженцы террористической языковой концепции, в частности сюрреалисты, отвоевывающие свободу подлинной мысли, сбросившей оковы языковых канонов. И Бланшо, вослед Полану, видит «неправоту Террора», ослепленного «оптической иллюзией»: «Употребление общих мест вовсе не является свидетельством лени и тем более пустословия» художника или писателя, сознательно использующих штампы с пониманием того, что «клише на то и клише, чтобы проходить незамеченным» [15, с. 174]. В этой борьбе риториков и террористов от искусства и критики эпохи модернизма — при всей схожести ситуаций рубежа Миллениума — следует различать инверсию терминов и взаимных обвинений. Сегодня в злоупотреблении клише обвиняются уже визуальные практики, запутавшиеся в новосозданных стереотипах. Важно же для нас не *кто* обвиняется, а каким был *вывод* (и выход на какую ступень?): у тех и других виновен художник, идущий на поводу у слова, языка, не опираясь на опыт прежних веков, ведь «достаточно сделать *общими* общие места и вернуть правилам, фигурам и всем прочим условностям такого же рода их подлинное употребление», чтобы язык обрел прозрачность, позволив заблестать мысли, извлекая «на свет мир внутреннего, оградив его от грубых и общих иллюзий, которыми несовершенный язык может его затемнить» [15, с. 176–177]. Единственно, что не совпадает, так это обоюдное стремление к истине: для «террористов-реформаторов» это желание сегодня не действительно, как и боязнь смешения с языковыми формами социального дна, китчем. Все эти пройденные уроки вошли в ткань скрытой цитатности стереотипов, и современные направления искусства не собираются от них отказываться, хотя уже этим они обрекают себя на остракизм со стороны ненавистников клише, напри-

мер, Фредерика Джеймисона [17]. Понимая, что в каждом писателе или художнике сидит новатор, Бланшо задается вопросом «Как возможна литература?», «Как возможно искусство?», вопреки «внутренней абсурдности», террорам, бросающим вызов языковым условностям, самому искусству и его законам — как искусство продолжает жить? Очевидно: борьба против языка, жанров и правил приводит к созданию нового языка, новых общих мест, условностей, расширяющих лексику искусства. Равно как возможен и альтернативный исход: желание облечь мысль в новые одежды приводит к «исключительной озабоченности языком, следствие которой — пустословие». Возможно, поэтому М. Хайдеггер считал язык опасным благом, известно же, что «мысль изреченная есть ложь»? Ложь, тем не менее, манит публику, ибо «клише, громкие слова, общие места, нет ничего проще обратить на них внимание», констатирует Полан: «В этом-то и заключается особого значения рок, и печальный, и счастливый»; «Из желанія освободитися от условностей и форм ради того, чтобы непосредственно прикоснуться к тайному миру и глубинной метафизике, стремясь извлечь их на свет, они в конечном итоге довольствовались тем, что воспользовались этим миром, этой тайной, этой метафизикой в виде тех же условностей и форм, которые охотно выставили напоказ и которые легли в основу и зримого остова, и содержания из произведений» [15, с. 68, 180–181].

Стоит ли настаивать, что все сказанное весьма точно ложится на современные визуальные проекты, пафосно презентуемые элитными галереями и Центрами, убедительно иллюстрирующими правоту Барта в отношении коннотативной идеологии. Действительно, целостный денотативный знак, как означающее и означаемое в системе contemporary, упрощается до означающего — знака с дополнительным расширенным означаемым, коннотативным смыслом в «жаргонной» упаковке, какой служат офорты Гойи, например. Как гласит прайс-лист: «Символи, що їх використовують брати Чепмени у своїх роботах, пропонують іронічний та грайливий погляд на сучасний глобалізований світ, та водночас вони глибоко вкорінені у західноєвропейській культурі. Звертаючись до усталених іконографічних типів, перетворюючи роботи Франсіско Гойї, Чепмени апелюють до нашого сьогодення через масові легко пізнавані знаки»; «Переосмислення історії мистецтва та фривольне цитування класиків є важливою рисою художніх практик постмодернізму. Так, для багатьох проектів братів Чепменів, своєрідною точкою відліку стала твор-

чість Франсіско Гойї, видатного іспанського живописця та гравера XVII століття. На думку Чепменів, Гойя з його похмурими та вкрай відвертими для свого часу зображеннями війни та соціальних негараздів був першим митцем з модерністським світоглядом та критичним розумінням навколишньої дійсності. Впродовж екскурсії, учасники розглянуть важливі сюжети Гойї в інтерпретації Чепменів, а також поговорять про стратегії апропріації в сучасному мистецтві в цілому» [11]. Интеллектуальный сленг визуальной и кураторской информации выдает себя за «абсолютный метаязык» современности, формально протестированный музейными историко-художественными эталонами и, мол, единственно способный рассуждать о своем предмете. Денотативная номинация скрепляется «кодами искусства», вводится в творческий узус идеологически насыщенным социолектом, позиционирующим себя на правах истинного. Технологические хитрости рекламных агентов применяются здесь с успехом: коннотативный знак, будто генномодифицированная информация, встраивается в современные проекты, паразитируя в денотате и маркируя собой необходимый тип дискурса, обслуживаемый арт-маркетологами. Излишне напоминать, что артикулируемые кураторами и экскурсоводами коннотативные смыслы вторичны, суггестивны, неявны, имплицитны, но, будучи встроенными в явные эксплицитные знаки буквальных денотативных сообщений (о борьбе со злом, с политико-экономической агрессивностью и пр.) — они вызывают доверие, воспринимаясь реципиентом в качестве истинных. Тем более презентуемое искусство всегда открыто обращается к зрителю, приглашая к субъективному соучастию, со-игре с индивидуальными трактовками «плавающих смыслов», размытых ассоциаций. Вместе с коннотативными знаками реципиент легко, «непринужденно» играючи, впитывает туманные испарения идеологии, делающие его с каждым новым проектом более зависимым от наркотической мифологии современных арт-технологий. Последние научились подделываться под «естественность», природность, общепризнанную истинность денотации (фактически насквозь заидеологизированной), тщательно скрывая этот порок за «адамовым модусом» признанных историко-культурных клише. И чем дальше длится этот обман, тем насущнее проблема перед неконформной критикой вскрывать ангажированные культурные коды и «вытаскивать каждый код за ушко да на солнышко» [18, с. 168]. Подобные «классовые коды культурных пословиц» использует современное искусство

сплошь, наследуя политике с ее стереотипной сущностью. Причем, как заметил Барт, «тошнотворность стереотипа вряд ли можно нейтрализовать с помощью иронии», которая лишь добавляет новый стереотипный код к той системе, которую якобы мечтает уничтожить. Очередная культурная поговорка (авторский идиолект) современного визуалиста «в обзывающем тоне» маркирует стилистическую трансформацию/трансгрессию имплицитного «культурного кода», избобличая себя «идеологической перспективой» [18, с. 164–165, 167].

Стилистика, как предполагал Барт, стала трансформационной, создавая сознательный «шум» фиктивного диалога автора с реципиентом, игра которых обернулась контркоммуникацией: «Со структурной точки зрения существование денотации и коннотации, двух систем, считающихся раздельными, позволяет тексту функционировать по игровым правилам, когда каждая из этих систем отсылает к другой в соответствии с требованиями той или иной иллюзии. Наконец, с идеологической точки зрения такая игра обеспечивает классическому тексту известную привилегию — привилегию *беззрешности...*; не будучи первичным, денотативный смысл прикидывается таковым; под воздействием подобной иллюзии денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций..., верховным мифом, позволяющим тексту притворно разыгрывать возвращение к природе языка, к языку как к природе...» [18, с. 52]. Этим объясняется легкий успех британских братьев и отечественных адептов визуальных практик.

Даже игровая ироничность современного метаязыка contemporary не в силах освободиться от идеологического «дискурса превосходства», чтобы ею не объективировалось: «Ироник, как показал Гегель, либо исходит из своей причастности ко всеобщей «истине», с высоты которой он взирает на неподлинную действительность, либо ставит во главу угла собственную, ничем не связанную субъективность, по собственному почину освобождающую себя от участия в жизни, декретирующую собственную надмирность и находящую высшее наслаждение в любовании самой собой. Что же касается Барта, то он подчеркивает, что сама надежда ироника на освобождение от идеологии иллюзорна: ироническая позиция сама представляет собою не что иное, как *топос* (только привилегированный) — надежное идеологическое убежище, откуда, находясь в полной безопасности, можно критиковать кого угодно и что угодно» [7, с. 31].

Так оказывается, что множественный текст современной культуры презентует не эстетический продукт, а бесконечно означающе-структурирующую деятельность в поле плавающих, смещающихся пастишных дискурсов, где не значение текста важно, но интертекстуальное означающее, формируемое пространством цитации. Перспектива последней создает искусственный культурный код с сетью семных указателей, всяческих структур миража, исчезающего столь же эфемерно незаметно, сколь и появляющегося. Таким «культурным кодам ... вскоре также предстоит затухнуть», как удаляется от нас «взрослый голос малолетнего знания», вычитывающий из Школьного Учебника некие постулаты: «Будучи сугубо книжного происхождения, все эти коды — благодаря культу, проделываемому буржуазной идеологией, обращающей культуру в природу, — претендуют на то, чтобы служить основанием самой реальности, «Жизни». ... По сути дела, положение культурного кода аналогично положению глупости: можно ли пригвоздить глупость, не выставив при этом самого себя умником?» [18, с. 299–300]. И при этом — не создав новых «тошнотворных стереотипов», от чего не свободен ни классический код, ни современный, как было доказано и Ж. Поланом. Социокультурный бульон текста, в котором от рождения находится индивид (реципиент и автор), виновен в том, что денотат — всегда второго уровня, и уже сращенный с идеологией, где даже ирония конформно идеологична.

И насколько точно соблюдается условие иллюзии реформаций искусства и культуры, художником, дающим «жизнь искусству не иначе как в тщетной и слепой борьбе с самим собой», отказавшись от правил, он поставил себя в зависимость от них; осознав это, такой художник получает «правила не в виде ответственного плана, указующего путь, по которому надо следовать, и мир, который надо открыть, но как средства открытия мира и закон продвижения во тьме, где нет ни пути, ни плана» [15, с. 182]. В этом случае бафмология трансgressирует в сингулярность, которая также не осталась без внимания *contemporary*.

Сингулярность (от *лат.* *Singularis* — особенный, единственный) в различных дискурсах имеет свою специфическую герменевтику. В сфере искусства *contemporary* этот термин часто употребляем, но его семантика весьма размыта, зависая в эндоксальных полях. Между тем, скажем, в философии данное понятие указывает на единичность события, сущности, что взято на вооружение индивидуализмом вне связи с учением об Эманации; в математике —

на точку, где математическая функция стремится к нулю или имеет неординарные характеристики, как в случае с критической точкой; в биологии — означает эволюционный процесс в целом; а вот технологическая сингулярность обозначает момент сверхбыстрого техногенного рывка, прорыва. Именно последнее значение наиболее близко стоит к толкованию современных процессов в искусстве, оправдывая изначальную дефиницию термина «технология» (от др. греч. — τέχνη — искусство, умение, мастерство; и — λόγος — мысль, причина). В данном случае понятие сингулярности являет совокупность методов производства культурного продукта, или комплекс организационных приемов, осуществляющих креативные проекты в соответствии с текущим (самым современным) уровнем научно-технологического развития (прогресса) цивилизации. И что характерно: даже термин, вопреки лексемной особенности, поддается тиражной клишированности социальным узусом в качестве компьютерных научно-фантастических шутеров Singularity, либо операционной системы Microsoft Singularity.

Античность и платоновская философия толковали о сложностях пространственно-материального бытия, множественные части которого (даже когда их объединяет душа) противопоставляются друг другу, отрицая предшественников. Правда, при возвратной эманации к Единому (восходящей идеализации) противоположности нижних ступеней снимаются, ассимилируя приобретенный опыт: «Этот процесс восхождения совершается за счет не абстрагирования или обеднения содержания, а его своеобразного объединения, когда противоположность снимается, но специфика «составных частей» содержания сохраняется», уж коли, как заметил Аль-Фараби, «противоположность является несовершенством бытия»; поэтому душа стремится хранить целостность своей простоты, оперируя не пространством, а образами идеального, и «чем выше стоит душа на ступенях эманации, тем гармоничнее ее содержание, т.е. тем свободнее оно от противоположностей» [19, с. 12–13, 47]. В нашем контексте бафмологии, время-пространственное искривление которой приводит ее к своим же истокам (или как толкует И. Петрици Прокла Диадоха (V ст.) и платоновскую философию, говоря о цикличной эволюции и о ступенях совершенства: «душа, близко находящаяся к первой и всеобщей душе, является более божественной»; и поскольку «единое определяет порядок всего», то «всякое возвращающееся возвращается именно к своей сущностной причине, а не как

попало», и «всякая сфера при возвращении последнее делает первым, а первое — последним», «ибо тождественны возникновение и возвращение к тому, откуда исходит возникающее»; «Всякая же бестелесная причина производит вне времени, и далее [причиненное] обратно возвращается к своему производящему, и делаются они сферичными циклами — некоторые большими, а некоторые меньшими» [19, с. 98–103]), — более точным или идентичным по отношению к организму эволюционирующих культуры и искусства применимо понятие космологической или гравитационной сингулярности. Последняя указывает на качественное состояние Универсума в начальный момент Большого взрыва, когда плотность энергии материи и кривизна пространства-времени стремились к бесконечности при невыносимой температуре вещества. Как доказал в 1967-м С. Хокинг: «Вселенная возникла в определенный момент времени. Однако сам момент начала творения, сингулярность, не подчиняется ни одному из известных законов физики», где не могут быть одновременно бесконечными плотность и температура, ведь мера хаоса первого компонента стремится к нулю, не совмещаясь с температурной метрикой). И соответственно: никакой анализ проблем физической космологии не может дать *никакой* информации о моменте до Большого взрыва. Между тем попытки решения проблемы сингулярности и в этом случае, и в случае изучения структуры черных дыр, магнитаров за горизонтом событий — продолжаются, воодушевляемые возможностью нарушения системы доказательств Хокинга.

Сингулярным является и вопрос о финальном моменте Вселенной/искусства: будет ли он зависеть от энтропии, или тепловая смерть всего лишь вымысел, ибо эволюционное развитие негэнтропно. Сможет ли антиматерия остановить бесконечность расширения пространства-времени, повернув его к истокам, чтобы уже в следующий миг произошло рождение иного Универсума посредством другого Большого взрыва — мига в цепи бесконечных рождений/смертей? Человечество не владеет такой информацией. Хотя выдвигает различные гипотезы. Но законы аналогий позволяют моделировать «Столпы Творения» культурно-художественной жизни нашей цивилизации, столь же хрупкой и беззащитной перед взрывами сверхновых (звёзд, идеологий, политико-экономических стратегий...). Вот и получается, что энтропия внутренней неупорядоченности информационной системы увеличивается «при хаотическом распределении информационных ресурсов»; а если ресурсы

упорядочены — мера необратимого рассеивания энергии уменьшается. Соответственно, если искусство, подчиняясь универсальным законам циклов, вновь обретет утраченную ось вневременной эволюции, то распад его системы под ударами беспорядочного и случайно-хаотичного умножения клише/пастишей концептуальных проектов — человечеству не грозит. В противном случае — коллапс культуры неизбежен.

Смеем надеяться: Лестница Ветхого Завета еще не изветшала, укрепляя шаг восходящим:

От высокаторжественных немот
До полного поспрания души:
Всю лестницу божественную — от:
Дыхание мое — до: не дыши!

Марина Цветаева

1. Ролан Барт о Ролане Барте / Составл., пер. с фр., послеслов. С. Зенкина. — М., 2002.
2. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Пер. с нем. П. С. Попова. — М., 1966.
3. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ. — М., 2010.
4. Адорно Т. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии / Пер. Е. В. Борисова. — М., 2011.
5. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://society.polbu.ru/kirilenko_philosophy/ch14_i.html; <http://pressa.viperson.ru>
6. Делёз Ж. Различное и повторение. — СПб., 1998.
7. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст // *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат; Под ред. Г. Косикова. — М., 2009.
8. Гобозов И. А. К. Маркс — ученый и революционер // *Маркс К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года и другие ранние философские работы. — М., 2010.
9. Дао дэ цзин. — СПб., 1999.
10. Бенъямин В. Озарения / Пер. Н. Берновской, Ю. Данилова, С. Ромашко. — М., 2000.
11. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.pinchukartcentre.org
12. Из письма А. В. Босенко — М. А. Протас от 08.03.2013.
13. Сократ-реаниматор. Издательство и самокритика по Антуану Компаньо-

ну // *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. / Пер. с фр. С. Зенкина. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://pressa.viperson.ru>

14. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cca.kiev.ua/> ; www.pinchukart-centre.org

15. *Полан Ж.* Тарбские цветы, или Террор в изящной Словесности / Пер. с фр. А. Шестакова. — СПб., 2000.

16. *Лиотар Ж. Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // На путях постмодернизма. — М., 1995.

17. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. з англ. П. Дениска. — К., 2008.

18. *Барт Р.* S/Z / Пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат; Под ред. Г. Косикова. — М., 2009.

19. *Петфици И.* Рассмотрение платоновской философии и Прокла Диадوخа / Пер. с др.-грузин. И. Панцхавы. — М., 1984.

20. *Барт Р.* Нулевая степень письма. — М., 2008.

Анотація: У статті М. Протас «Бафмологія Contemporary» підлягають критиці культуріндустріальні прояви ідеології contemporary, котрі аналізуються з позицій бартівської бафмології та теорії «жargonу автентичності» Т. Адорно із залученням широкої аргументаційної бази відомих вітчизняних та західноєвропейських філософів, культурологів (С. Зенкіна, К. Свасьяна, Г. Кириленка, Г. Косікова, Е. Шевцова, О. Босенка, Ж. Делєза, Ж. Полана, Е. Кассіра та ін.).

Ключові слова: бафмологія, жаргон автентичності, ідеологія, contemporary, постмодернізм, візуальні практики.

Аннотация: В статье М. Протас «Бафмология Contemporary» подвергаются критике культуриндустриальные проявления идеологии contemporary, которые анализируются с позиций бартовской бафмологии и теории «жаргона подлинности» Т. Адорно с привлечением широкой аргументационной базы известных отечественных и западноевропейских философов и культурологов (С. Зенкина, К. Свасьяна, Г. Кириленко, Г. Косикова, Е. Шевцова, А. Босенко, Ж. Делёза, Ж. Полана, Э. Кассирера и др.).

Ключевые слова: бафмология, жаргон подлинности, идеология, contemporary, постмодернизм, визуальные практики.

Summary: In the article «Bufmology of the ‘Contemporary’» by M. Protas mass-cultural phenomenon of ideology of the ‘contemporary’ are criticized. They are being analyzed from the positions of R. Barthes’s ‘bufmology’ and T. Adorno’s theory of ‘jargon of authenticity’. The author relies on argumentation from the broad field of works by national and foreign philosophers (S. Zenkin, K. Swassian, G. Kirilenko, G. Kosikov, E. Shevtsov, A. Bossenko, G. Deleuz, J. Paulhan, E. Kassirer etc.).

Keywords: bufmology, jargon of authenticity, ideology, contemporary, postmodernism, visual practices.

Бафмологія contemporary

Протас Марина Олександрівна, провідний науковий співробітник відділу кураторсько-виставкової діяльності та культурних обмінів ИПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

Бафмологія contemporary

Протас Марина Александровна, ведущий научный сотрудник отдела кураторско-выставочной деятельности и культурных обменов ИПСИ НАИ Украины, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

Bufmology of the contemporary

Protas Maryna, leading researcher of the Department of Curatorial, Exhibition Activity and Cultural Exchange of the MARI of the NAAU, PhD in art studies, Ast Prof.