

СЕМИОТИЧЕСКАЯ УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ПУСТОТЫ В ИСКУССТВЕ*

Аннотация. Статья посвящена использованию отсутствия формы и обозначающего в модернистском и постмодернистском искусстве для передачи новых смыслов и новой (иной) метафизики. Проводится эстетический и онтологический анализ следующих вариантов: 1) пустота – обозначающее для небытия, ничто и пустоты; 2) пустота – обозначающее для феноменов сознания и культуры; 3) пустота – обозначаемое, обозначающее – полноценная форма знака; 4) пустота – обозначающее без означаемого; 5) непустотное обозначающее без означаемого (симулякр). Отмечается симулятивный и пустотный характер языка постмодернистского искусства.

Ключевые слова: небытие, пустота, ничто, искусство, знак, художественный образ.

N. Saenko

SEMIOTICS VERSATILITY OF VACUUM IN ART

Abstract. The article is devoted usage of lack of the form and marking in modernist and postmodernist art for drive of new senses and new (diverse) metaphysics. Aesthetic and ontological analysis of following versions is carried out: 1) vacuum - marking for a non-existence, anything and vacuum; 2) vacuum - marking for consciousness and crop phenomena; 3) vacuum - marked, marking - the rigorous form of the sign; 4) vacuum - marking without meaned; 5) not hollow marking without meaned. Colorable and hollow nature of tongue of postmodernist art is marked.

Key words: a non-being, empty, nothing, art, the sign, an artistic image.

Закономерности и принципы художественного выражения ничто, небытия, пустоты средствами «пустотных форм» мы условно называем общим термином «отрицательная эстетика», в которой негации подвергается сам способ изображения, изобразительность как таковая. Возникновение фундамента отрицательной эстетики, связанное с новыми религиозными потребностями, подробно рассматривает Д. Лукач, обнаруживая в искусстве модерна вытеснение символики, реалистически отражающей действительность, трансцендентной и потому абстрактной аллегоричностью [11, 459].

Образовалась парадоксальная ситуация, которая состояла в том, что именно во времена разложения, опустошения религиозной картины мира возникла достаточно сильная привязанность к религиозной сфере в искусстве, более сильная, нежели это имело место в течение предыдущих столетий. Приближение к сфере религиозного не шло в направлении усиления чувственной предметности изображения – как в западноевропейском Средневековье, – но, напротив, проявлялось в том, что эта предметная характеристика в произведениях искусства всесторонне и во все увеличивающемся масштабе разлагалась и даже уничтожалась. Таким образом, возникло беспредметное искусство.

Авангардные формы пустоты имеют глубоко религиозный характер. – «Бог везде, Бог во всём». Любая форма, высказывающая Бога, редуцирует его, потому самым адекватным выражением Бога будет молчание.

* © Саенко Н.Р.

М. Мамардашвили и А. Пятигорский в книге «Символ и сознание» отмечают исключительную онтологическую способность художников изображать объём не изнутри, а снаружи, рисовать «отработанное, вытесненное объёмом пространство» [12, 18]. По сути, это способность и видеть, и изображать сущность предметов. Это заставляет высказывать догадки, что «пустотные» формы в русской живописи и поэзии начала XX века являются ещё и утверждением бесконечности и всеохватности божественного, того, что Платон считал «всеприемлющей природой», невидимым, неосязаемым, лишенным всяких физических качеств начало, которое нельзя даже назвать, наречь каким-либо именем. Потому-то многие работы В. Кандинского, например, имеют просто номера («Композиция №»).

Однако подчинение нового искусства принципам, определяемым новой религиозной потребностью, не было целенаправленным, оно было скорее спонтанным. Аморфная, лишенная контуров сущность современной религиозной потребности поддерживает в искусстве все тенденции к разрушению эстетических форм. Эта абстрактная партикулярность обладала соблазнительной силой притяжения для художественной практики, поскольку пробуждала иллюзию возможности и плодотворности неограниченного экспериментирования. При этом «остается незамеченной и неосознанной кроющаяся за этим дурная бесконечность формально постоянно варьируемой заново пустоты» [11, 460].

Заметим, что понятие пустоты является центральным в дзэн-буддизме, и не случайно к нему обращаются М. Фуко и некоторые постмодернистские авторы [13]. Это понятие оказалось чрезвычайно емким в постмодернистский период, когда возникло осознание близости постмодернистского и восточного мироощущений. На это указывает японец в диалоге с М. Хайдеггером, поясняя, что в восточной традиции «пустота — высшее имя для того, что Вы (европеец — уточнение наше. — Н. С.) скорее всего назвали бы словом “бытие”» [14, 283]. Здесь можно заметить, что модернистские искания были обусловлены новым пониманием онтологических оснований. В этой связи понятно, что марксистски ориентированный Д. Лукач использует понятие «пустота» в качестве негативной оценки, невольно интуитивно предугадывая будущее его признание в постмодернистской культуре.

В супрематизме, например, реципиенту предлагаются формы, будто бы являющиеся семантическими структурами, но на самом деле не отсылающие ни к какому означаемому — за принципиальным онтологическим отсутствием такового. По этой причине, например, многочисленные интерпретации «Черного квадрата» К. Малевича воспринимаются сплошь как неверные, как субъективные. «Черный квадрат» К. Малевича — сущностный символ глобальной и полной «дегуманизации» искусства (в его репрезентации отсутствуют антропные аспекты, и его понимание адекватно тогда, когда очищено от субъективистских интенций), в нем средствами живописи явлена метафизическая «пустыня небытия», абсолютное ничто, в котором нет и не может быть места человеку.

Это хаос до человека или после него, хаос, который в принципе не для человека. Это попытка увидеть то, что увидеть невозможно, так как для этого не приспособлен наш взгляд, не приспособлено наше зрение. Кроме того, мы считаем, что К. Малевичу удастся абсолютно разрушить структуру художественного образа: означаемое предельно редуцировано (редукция поддержана тем, что в имени объекта слова полностью дублируют предметность изображенного); обозначаемого нет. Так художник добивается пафоса абсолютного метафизического «ничто», предельно аннигилирующего человека.

Видение окружающего мира в виде хаоса стало, пожалуй, одной из элитарных основ модернизма, поскольку воплощалось в трудно доступных для понима-

ния формах. Представление мира как хаоса вылилось в актуализацию абсурдизма в искусстве. И хотя истоки этого феномена в искусстве английский театровед М. Эсслин (автор книги «Театр абсурда») находит в культурах античности и средневековья, в драматургии В. Шекспира, Г. Бюхнера, Х. Д. Граббе и других художников, наибольшее развитие *абсурдизм* приобрел у авангардистов и экспериментаторов XX века.

Театр Беккета предлагает нам новый опыт откровения *ничто*. Персонажи Беккета существуют лишь постольку, поскольку они говорят. Их речам, однако, сопутствуют жалобы по поводу невозможности сказать нечто: слова удаляют нас от вещей, они соотносятся с другими словами вместо того, чтобы приближать нас к реальности. Поэтому не индивид говорит, а говорит другой. Персонажи Беккета рассказывают истории, которые весьма мало связаны с реальностью, которые ничего или почти ничего не говорят, или же повторяют бессмыслицы. Но повторение бессмысленного в конце концов порождает смысл небытия.

Вопреки сложившейся традиции называть абсурдистское искусство искусством бессмыслицы выступал в свое время другой представитель театра абсурда – Э. Ионеско. Он неоднократно заявлял, что его пьесы не следует называть абсурдными, что такое название вызвано, по его мнению, модой, что они скорее парадоксальны. Драматург писал об особом понимании роли языка в своих произведениях, о своем убеждении в том, что из словесной невнятицы однажды пробьется Смысл и человек обретет, наконец, утраченную цельность. Художник, разъяснял он, движется против течения, вспять, обратно пройденному языком пути раздробления, «отвердевания смыслов», к блеску первого образа, где слова уже не выражают ничего, кроме света, где из тишины возрождается Слово [5].

Переход от абсурдистского к *концептуальному* пониманию ничто (небытие, ничто и пустота становятся изображаемым, темой, содержанием, понятием) можно обнаружить уже в дадаистских практиках, в творчестве М. Дюшана и Э. Уорхорла. Концептуалистский проект завоевания ничто ведется на уровне понятий, концептов, в пространствах, открывающихся между вещью и ее наименованием. «Уже к началу XX века накопилось достаточно много концептуальных опытов художников, писателей, философов, критиков, режиссеров, архитекторов, борющихся «за пустоту», замышлявших побег в растворяющее их пространство – максимальная прозрачность пространства, отождествление пространства с тотальным наблюдением и исчезновение позиции наблюдателя как таковой становились канонами нового зрения» [6, 117]. Почему пустота стала центральной и глубинной темой искусства XX века и современности? Причин, как явных, так и скрытых, несколько: 1) социальная, 2) экзистенциальная, 3) метафизическая.

Так, Й. Хёйзинга в 1938 году в книге «Человек и культура» задается вопросом: «...какие небесные знаки осеняют современность?» И отвечает: «Чувство кризиса, беспомощность, одичание, заблуждение, слепая иллюзия, лицемерие, бегство от сомнений в самообман...» [7, 11]. Всё перечисленное Й. Хёйзингой входит в спектр негативных феноменов, ситуаций отсутствия или «нехватки». Поэтому уже пред-постмодернистские авторы демонстрируют смену ценностных приоритетов: семантически нагруженным оказывается в их системе отсчета не данное («присутствующее» или «наличное»), но, напротив – отсутствующее. Названное смещение актуально и для феноменологии искусства. Так, у Р. Ингардена в семантическом пространстве текста центральную смысловую (смыслообразующую) нагрузку несут так называемые «места неполной определенности».

Попытки выработки новой художественной парадигмы были разнонаправленными и приводили порой к весьма спорным результатам. Это касается прежде всего футуристов. В первом же манифесте футуристов Ф.Т. Маринетти заявил:

«Время и пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолютном, так как мы уже создали вечную, вездесущую быстроту» [8, 7]. Эту вездесущую быстроту, соответствующую жизненному порыву Бергсона, подобно французскому философу, Маринетти противопоставляет разуму и действительности: «Огромная метла безумия оторвала нас от самих себя. Выйдем из мудрости, как из ужасной матки, и войдем плодами, насыщенными перцем честолюбия, в огромный и кривой рот ветра!... Отдадимся на съедение неизвестному, не из отчаянья, а просто, чтобы обогатить резервуары абсурда!» [8, 6]. Футуристы активно выступали с манифестами в защиту всевозможных форм оригинальности, проповедовали уничтожение материальности средствами движения и света, утверждали, что «портреты не должны походить на свои оригиналы и что художник носит в себе самом пейзажи, которые он хочет зафиксировать на полотне».

Побудительным мотивом творческих исканий художников явилось новое видение мира, формирование иных эпистемологических установок, одной из которых было стремление увидеть мир вне человеческих измерений, выйти за их пределы. Так, в живописи П. Сезанн пытается воплотить планетарно-геологические силы, явно несоизмеримые с человеком и превосходящие антропные способы освоения. Он стремится устранить «человеческую близость», но утверждает совсем иная близость – близость к силам «живой» материи. Сезанн намерен показать природу такой, какой она была до того, как стала предметом эстетического созерцания, т. е. пытается избавиться ландшафтный образ от человеческого присутствия.

Так пояснял задачи, решаемые им в творчестве: «Только глупцы говорят: «Художник всегда ниже природы». Нет, он ей параллелен. Если только он сознательно не вмешивается, поймите меня. Его воля должна молчать. Он должен заставить замолчать все свои предрассудки, все забыть, молчать, быть только эхом. Тогда весь пейзаж зафиксируется на его чувствительной пластинке. А передать его на холсте, выявить его поможет ремесло...» [9, 276]. Природа без человека, без его организующего, упорядоченного видения, природа дочеловеческая, безразличная и отчужденная – повергает в ужас [10, 291-293]. Многие художники в модернистский период лелеяли утопическую надежду на проникновение посредством искусства к подлинной сущности бытия. Художники-модернисты подчеркивали отчужденность человека и мира, или изображали мир, как хаос.

Разумеется, в литературных произведениях не так уж много прямых онтологических высказываний о небытии. Обычно онтология и метафизика в литературном произведении выражается не в философских рассуждениях, а в соотношении его образов, в особенностях стиля, в выборе слов и деталей, в окказионализмах, «зауми», в «изобретении слов», знакотворчестве. Поэт, стоящий у «створа бытия» и впускающий Бытие в Сущее, может наблюдать и небытие. Только поэту, как «пастуху бытия», открывается и небытие.

Если рассматривать искусство в контексте теории мимесиса, то сегодняшнее искусство не отражает реальность, поскольку реальность полностью сменилась «игрой в реальность», «сегодня сама реальность гиперреалистична» [11]. Для Бодрийара реальность – то, у чего может быть эквивалентная репродукция; гиперреальность – это то, что уже было репродуцировано. Гиперреальное находится за пределами репрезентации исключительно потому, что оно располагается в сфере симуляции, где барьеры репрезентации безумно подвижны. Наслаждение знаками вины, отчаяния, насилия и смерти заменяет, по суждению Бодрийара, настоящие вину, тревогу и даже смерть в полной эйфории симуляции. Поэтому реальное и воображаемое в сегодняшней жизни перемешаны.

Бодрийар формулирует парадоксально звучащее утверждение: «Искусство сегодня повсюду, ведь искусственность покоится в сердце реальности. Но искус-

ство сегодня умерло, ведь мертвы не только его критическая трансцендентность, но и сама реальность...» [12, 162]. И в этом Бодрийар солидаризируется с Ницше, который полагал, что «искусство... окружает магия смерти», что «на художника скоро будут смотреть как на прекрасный пережиток» [12, 357]. Нет больше Искусства как творчества (отмечает Бодрийар с заглавной буквы), умерла Душа искусства, нет больше искусства как формы проникновения реальности в ирреальное, искусства, уводящего в трансцендентность. Не требуются сегодня для художественного творчества ни вдохновение, ни интуиция, ни воображение, а нужен лишь тот, кто умеет программировать, ибо машина может воспроизвести любые возможные формы; поэтому «художником» может быть каждый.

Благодаря средствам массовой информации, компьютерной науке и видеотехнологии, любой становится потенциальным творцом. Искусство не является теперь священной ценностью. Создается впечатление, пишет Бодрийар, что сегодня искусство и художественное вдохновение испытывают своеобразный паралич «воли к форме», словно все, что столь великолепно развивалось в течение столетий, неожиданно оказалось парализованным своим собственным имиджем и своими богатствами; и как следствие этого просматривается другая тенденция – бесконечная варьируемость всех предшествующих форм, что привело к беспорядку в искусстве, к фундаментальному разрыву тайного кода эстетики.

Современные произведения искусства для Бодрийара – лишь имиджи, которые невозможно увидеть; они внушают нам образы, за которыми кроется нечто исчезнувшее. Искусство всегда было тем, что стремилось увести нас от реальности. Сегодня эта утопия, считает Бодрийар, к несчастью, реализовалась: «Наши образы подобны иконам. Они позволяют нам верить в искусство, уклоняясь от ответа на вопрос о его бытии» [13, 28]. Искусство размножается повсюду, пишет Бодрийар, но способность воспроизводить реальность исчезает. Вывод, к которому он приходит, сводится к тому, что сегодня все формы современного искусства, все стили без исключения вступили в трансэстетический мир симуляции (от франц. *transe* – оцепенение).

Так, постсовременное театральное искусство Р. Барт также не рекомендует рассматривать в качестве средства нечто изобразить или представить. Оно лишается своей традиционной референционной задачи. Р. Барт называл этот феномен «дезинтеграцией» или «опустошением» эстетического знака, подчеркивая тем самым его «несерьезную», игровую манеру. Этот театр по-новому трактует речь и телесность актера. В свое время Р. Барт, актуализируя возможность разрушения той системы символов, в которой все еще продолжает жить западный мир, и прежде всего самое средоточие западной культуры – ее язык, говорил о необходимости определенных практических усилий для того, «чтобы децентрировать его, отнять у него многовековые привилегии» [14, 320]. Драма, признает он, несомненно, явилась одним из первых опытов подобного рода. Барт не призывает пренебрегать языком, но предлагает вслушиваться в него в тот момент, когда он находится в состоянии неустойчивого равновесия. Такое начинание характерно, по его убеждению, лишь для наиболее радикальных поэтических опытов или для требующих огромного терпения духовных операций, которые встречаются в крайне изоциренных культурах; это особое состояние не-языка, к которому стремится дзэн.

Таким образом, мы утверждаем, что, во-первых, отсутствие обозначаемого в художественном тексте становится специфическим типом обозначаемого; во-вторых, для обозначения небытия, ничто и пустоты искусство модерна и постсовременности вырабатывает богатый набор приёмов; в-третьих, имена «пустота», «небытие», «ничто» сами активно используются в художественных текстах для метафорического обозначения широкой смысловой области негативного (Бог, веч-

ность, тоска, болезнь, смерть, время, пространство, свобода и т. д.); в-четвертых, постсовременное искусство продуцирует симулякры – знаки без означаемого (оно не было утрачено, оно и не предполагалось).

Так, раскрывая универсальный семиотический потенциал пустоты, мы имеем дело со следующими знаковыми комбинациями в постсовременном художественном тексте: – пустота – обозначающее для небытия, ничто и пустоты, – пустота – обозначающее для феноменов сознания и культуры, – пустота – обозначающее, обозначающее – полноценная форма знака, – пустота – обозначающее без означаемого, – непустотное обозначающее без означаемого (симулякр).

ЛИТЕРАТУРА:

1. См.: Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4-х т. – М., Прогресс, 1987. – Т. 4.
2. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997.
3. См.: Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое литературное обозрение. № 28 (1997). – С. 244-259.
4. Хайдеггер М. Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993.
5. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. – М.: Симпозиум, 1999.
6. Замятин Д. Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006.
7. Хёйзинга Й. Человек и культура // Современная западноевропейская и американская эстетика: Сборник переводов / Под ред. Е. Г. Яковлева. – М.: Книжный дом «Университет», 2002. – С. 6–16.
8. Манифесты итальянского футуризма. – М.: Типография Русского Товарищества, 1914.
9. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1972.
10. См.: Подорога В. А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem. 1995.
11. Baudrillard J. Die Simulation // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. Mit Beitr. von J. Baudrillard.. -2. – Berlin, Akad. Verl., 1994. – S. 153–162.
12. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч. в 2-х т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1.
13. Бодрийяр Ж. Трансэстетика // Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2000. – С. 23–32.
14. Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 312–334.