

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13003>

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ
Южно-Российский гуманитарный институт
АРТ-ПРАКТИКА: ИРОНИЯ И КОННОТАЦИИ



*Всё может быть искусством
и каждый может создавать искусство.
Джордж Дикки*

Термин «арт-практика» вводится для характеристики нетрадиционных направлений эстетической деятельности, возникших в ситуации постмодерна. Традиционное понимание искусства, сложившееся в античности и просуществовавшее до середины XX века, предполагает понимание произведения как эстетической реальности, отделённой от социальной действительности. При всём разнообразии дефиниций искусства – мимесис, конструирование формы, игра и видимость, предмет, вызывающий шок и пр., неизменным осталось признание того, что искусство есть не жизнь, а «как бы жизнь», что ему свойственна образность, условность и стиль, что для создания произведения требуется виртуозное мастерство. Однако в ситуации постмодерна в сферу эстетической деятельности втягиваются феномены никак не отвечающие традиционной модели, ибо представляют работу художника с самой действительностью, лишённые «наркотического» элемента «как бы». Более того, не только объекты самой действительности подвержены манипуляции, но некие акции и действия становятся «художественными» событиями. Отсюда и возникает необходимость разведения понятий «искусство» и «арт-практика». Под арт-практикой понимаются такие феномены культуры и эстетической деятельности как типовой *ready-*

made, сюрреальный *objet trouvé*, ассамбляж, конструкция, инсталляция, перформанс, хэппенинг, алеаторика, «конкретная музыка», сериализм, сонорика и др. В отличие от субъективизма классического и модернистского искусства художники или кураторы постмодерна стремятся к объективизму, манипулируют объектами и человеческой телесностью в природной или урбанистической среде, размещают вещи и конструкции в не соответствующем контексте, стирают грани между исполнителем и аудиторией, создавая, тем самым, эстетические события. Проблема заключается в том, что остается неясным при каких социокультурных условиях и с помощью каких приемов можно создать событие арт-практики, поскольку ни мастерство, ни стиль, ни создание образа не гарантирует возникновения произведения. Нечто может стать, а может и не стать произведением или эстетическим событием. Задачей данной статьи является анализ приёмов манипуляции с вещами, звуками и телами в самой действительности и культурных условий возникновения произведения в ситуации постмодерна.

Впервые манипуляцию с объектами действительности осуществили в искусстве дада. Марсель Дюшан выставил в музее «Велосипедное колесо» (1913), а затем «Писсуар-фонтан» (1917). Это скандальная акция ни к чему бы не привела, если бы спустя полвека такие объекты как коле-

со, писсуар, сушилка для бутылок не получили признания классики авангарда, то есть оказались втянуты в сферу художественной культуры. И, тем самым, потребовали объяснения и пересмотра традиционного понимания искусства. Теперь произведение рассматривается с позиции теории искусства как социального института не просто как система художник—произведение—зритель, но как элемент в системе культуры, который получает статус произведения благодаря особым условиям. Приём, который использовал Марсель Дюшан, а потом и Джон Кейдж «4'33» (1952) – устранение означающего или создание «слепого пятна». Все объекты и акции в культуре имеют значение, а сама реальность сплошь закрыта знаками и представляет собой текст с бесконечным горизонтом. Устранение означающего создает проблему для мыслящего субъекта, активность которого заключается в желании во всем найти смысл.

Помещая «колесо» в контекст музея, Дюшан, тем самым, лишает его функционального значения. Банальный объект становится «чистой формой» или пустым местом. Однако, у зрителя имеющего изысканный вкус, культурный тезаурус и опыт восприятия искусства, этот объект в музее, пустое означаемое вызывает недоумение и массу вопросов. Здесь нет мастерства, здесь нет художественного образа, нет стиля или манеры, нет условности вроде рамы картины, и вообще нет ничего от искусства. Возникающий вихрь вопросов без ответов имеет только один ответ – это объект есть анти-шедевр, противопоставленный историческому опыту искусства в целом. Да и субъективизму искусства. Как писал Тристан Тцара, дада есть «полное отсутствие того, что именуют Geist (Дух)» [8, с. 149].

Если колесо объект нейтральный, то, выставленный среди шедевров классического искусства и интеллектуальных экспериментов модернизма писсуар, – объект по представлению публики «низкий», постыдный. Это уже оскорбление общественного вкуса. Подписывая писсуар R-Matt, что означает «готово сделанный предмет» и «Я – болван», Дюшан, умаляя собственное творчество, насмехается над вкусами, высокомерием и предвзятостью публики. Возникает ирония по отношению к зрителю, которая коренится не в объекте, но провоцируется объектом, вызывая игру воображения и рассудка, традиционных представлений об искусстве из-за несоответствующего этому объекту контексту предмета восприятия. Эта ирония лежит за пределами объекта, представленного для восприятия, то есть выступает как метаирония, ибо разыгрывается в отношении художник–публика. Метаирония и есть механизм порождения новых значений.

Разумеется, что всё дело в контрастирующем контексте. Для дада это модернизм, господство трансцендентального субъекта в культуре – источника смыслов и значений, действий и творчества. Этой субъективной реальности, вбирающей культурно-исторический опыт, противоречит типовой объект, представленный в качестве кандидата для эстетического восприятия. Для минимализма с его элементарными структурами, звуками или шумом, которые практически ничего не значат в контексте традиции искусства, контекст составляет опыт классики и модернизма. А потому произведения минимализма вызывают затруднение восприятия, установкой которого является ожидание эстетической значимости произведения.

В ситуации постмодерна и информационного общества культура понимается не как совокупность ценностей или духовность трансцендентального субъекта, но как текст, трактованный предельно широко. Реальность второй половины XX века представляет собой поток рекламных сообщений, кодированных фраз, хаотической информации и деформации, засилье медиа, фрагментов знания, иллюзий, побуждающих знаков и пр. Культура как текст, трактуется не лингвистически, а предельно широко – как безбрежное поле знаков, схем, образов, кодов, имён, названий, высказываний и повествований, фрагментов, швов, наслоений, а также указателей, жестов, сигналов, операторов, и др. В такой реальности событие отнюдь не то, что случилось в действительности, а то, что описано, сфабриковано как рассказ среди больших нарративов. Именно нарративы обосновывают и определяют реальность. Дело не просто в рассказе, повествовании, но концентрации ряда правил, образцов, сценариев, мифопоэтических и психолингвистических структур, через которые осуществляются дискурсивные практики в виде политики, искусства, морали и культуры в целом. В этом аспекте нарративы являются и образами мира и моделями искусства.

Предположим, что в жизни «что-то происходит». Это неопределённо и неясно, пока не будет рассказано. Источник рассказа – дискурс, речевая деятельность, которая не ограничивается письменной или устной практикой, а включает и внеязыковые семиотические процессы. Только дискурс превращает историческую неопределённость в событие. Иначе говоря, будучи рассказанным, феномен бытия становится событием. Рассказ движим желанием присвоить объект, субъект, в этом случае, – лишь машина желания, погружённая в толщу текста культуры. Мыслит не субъект, но мыслится при помощи субъекта. Желание формулируется речью и сдер-

живается нормами, а потому оно замыкается на присвоение знаков, а не на реальное удовлетворение. Событие, сотканное рассказом, в свою очередь может иметь или не иметь смысл. Если дискурсивная практика по поводу конструирования произведения остается «общим местом», банальностью, сотканной из известных сюжетов, мифологем, сценариев, то он имеет стёртое значение и не имеет смысла. Если клише подорвано путём монтажа, устранения означающего и пр., возникает маргинальный смысл. Автор, погружённый в тотальность текстов и значений, отнюдь не наделяет их личностным смыслом, ибо в ситуации постмодерна уже всё сказано и не важно «кто говорит» (Ф. Соллерс). Его роль в активности и избирательности. Поэтому не «мы говорим», а «говорится» при помощи субъекта, машины желания. Смыслом не наделяют, но смысл возникает, извлекается, когда нечто означивают, конструируют или разбирают. Также интерпретация – это отнюдь не «вкладывание смысла в текст» при чтении, а извлечение смысла в «игре текста против смысла». Смысл, в отличие от значения имеет эмоциональное выражение, порой иррационален или переживается, без возможности рациональной формулировки. Итак, создание события – произведения в контексте культуры и извлечение смысла, составляют суть постмодернистской художественной практики.

Означаемый объект, с которым произведена манипуляция устранения означающего, повторно означивается в контексте культуры, обретая дополнительные смыслы, коннотации. Коннотативные смыслы могут прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к материальным предметам практического назначения [2, с. 264–389]. Такие вещи становятся знаками-функциями [1, с. 267]. Эти смыслы латентны и диффузны, никогда прямо не называются и могут либо актуализироваться, либо нет в сознании воспринимающего; они зависимы от социокультурного контекста, кругозора и способности интерпретировать; легко «поселяясь» в любом знаке, коннотации могут столь же легко исчезать в зависимости от исторического контекста. Они агрессивны, ибо стремятся подавить и вытеснить знаки денотативной системы. В случае устранения означающего или деконструкции общих идей неизбежно возникают коннотации в контексте культуры [3, с. 124–128].

В свете изложенной теории, творчество в ситуации постмодерна как создание события, обретающего эстетические коннотации – это использование специфических приёмов. Прежде всего, постмодернистское цитирование. Речь идёт не о взятии в скобки, а об ироническом обыгрывании прошлого, опыте, где всё уже «всё

сказано». Мы не можем сказать ничего нового, а можем только иронизировать. Художник не творит, но цитирует, присваивает, репродуцирует, потребляет искусство прошлого (Д. Дьюи). Художник как менеджер, куратор, носитель артистического взгляда, создает модели арт-потребления. Специфика интерпретации конструкции или перформанса заключается в двойном коде: ироническом обыгрывании традиций и синтеза несуразного с помощью оксюморона, парадокса, эллипса [5, с. 161–162]. В фильме Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера» (2004) цитирование выступает как перечни искусства, множество цитат, вымыслов и парафраз [6, с. 674–684]. Коннотации данной каталогизации искусства: чемодан – метафора памяти, и символ современного путешественника, «жизни на чемоданах». Иногда коннотации образуются как пастиш высказываний – инсталляция в галерее Tate Moderne Аниша Капура «Марсий» (2000). Громадное сооружение, напоминающее духовой инструмент, было размещено в вестибюле под перекрытием (152м в длину и 35м в высоту), основание «дудочки Марсия» служило задником сцены, на которой размещался оркестр. Помимо аллюзии мифа о состязании Марсия и Аполлона, коннотации создавались различными событиями – концертами. Постмодернистское цитирование образует массу маргинальных смыслов вокруг эстетического события.

Другой приём – ирония. В романе Умберто Эко «Имя розы» (1980), в литературе черного юмора Джона Барта, Томаса Пинчона, Джона Хоукса ирония становится способом демаркации банальности. Как подрыв стереотипов ирония порой перерастает в деконструкцию. Как считает Жак Деррида в статье «Неожиданности Вавилона» первая деконструкция – это миф о Вавилонской башне. Единый язык племени Сима был разрушен в результате требования Яхве перевести название башни *Babel*. Невозможность перевода вызвала путаницу и возникновение множества языков. Подобный подрыв ожиданий читателя в развитии сюжета «от интриги к чему-то» используется в рассказе Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник...» (1979).

Работа не столько с образами, сколько со знаками и знаковыми системами в тексте культуры, позволяет монтировать конструкции и формировать события, перформансы, наслаивая тексты и создавая веер смыслов. Интертекстуальность, монтаж, смещение контекста способны вызвать коннотации, ассоциации, аллюзии, реминисценции. Произведение как интертекстуальность или коллаж предполагает цитатное мышление, пирамиду отсылок как в «Зазеркалье» Льюиса Кэрролла:

– Рыцарь сказал: «заглавие песни называется *Пуговки для стуртуков*». «Вы хотите сказать – песня так называется?». «Нет, ты не понимаешь, – ответил нетерпеливо рыцарь, – это *заглавие* так называется. А песня называется *Древний старичок*». «Мне надо было бы спросить: это у песни такое *заглавие*?» – поправила Алиса. «Да нет! Заглавие совсем другое. *С горем пополам*. Но это она только так *называется!*» «А песня это *какая?*» – спросила Алиса в полной растерянности. «Я как раз собирался тебе это сказать. *Сидящий на стене!* Вот *какая* это песня!...». Подобные тексты в тесте, рассказы в рассказах представлены: Владимир Набоков «Бледный огонь» (1961), Джон Барт «Химера» (1972) и др.

Поскольку, переход от модернизма к постмодернизму стал поворотом от интеллектуализма не только к текстуальности, но и к телесности, принцип устранения означающего, позволяет осуществить разрыв символического, ради обнажения жизни «тела». В ситуации западной культуры, когда складывается ряд запретов на болезненные темы, возникает тренд арт-практики, который обращается к тому, что отторгнуто западной цивилизацией – к смерти, страданиям, табуированной пище, грязи, отбросам, мусору, нечистотам, миазмам, крови, болезни, полу и сексу [9, с. 460–479]. Когда смерть и болезнь отдана на откуп врачам, грязь и нечистоты «приватизированы» в сияющих туалетах, урбанистическая жизнь сплошь ароматизирована, ибо западный человек не желает об этом думать, тогда художник обращает внимание на телесные практики. Взгляд за грань символического – это отказ от идеального, канонизированного тела, а также от сексапильных знаков рекламы, и интерес к телесным практикам – еде, сексу, вождению, перверсиям, безумию, боли, насилию, страданиям плоти, травмам и шрамам, уродству нашей плоти. Подавление религиозных, моральных, идеологических кодов возвращает проблему «апокалипсиса» [4, с. 245]. Сценарий перформанса может включать элементы боди-арта, садо-мазо, порнографии, эксцентричные действия и жесты, политический протест или

фантазии художника. Жесты перформанса становятся орудием трансгрессии, преодоления бинарных оппозиций святого и дьявольского, табуированного и приемлемого, животного и человеческого, что дает возможность участникам обрести новый чувственный опыт. Первыми перформансами становятся проекты Джона Кейджа, Алана Кэпроу, Йозефа Бойса.

Акции в Вене Германа Нитча по заклятию ягнят и «Дионис 69» (1969) нарушают католические табу, являясь аллюзией на ритуалы жертвоприношения. Живой формат «события» в противовес спектаклю и медиа – физическое присутствие актеров и зрителей, открывающее понимание телесности в перспективе новых исторических возможностей. Телесные перформансы Марины Абрамович «Ритм 0» (1971), «Балканское барокко» (1997), «Моя смерть» (2015) балансируют на грани между цитированием прошлого и настоящим [7, с. 49–50]. Коды приличия западного человека – это запрет непристойного. Отбросы в виде трупа указывают мне на то, что именно я постоянно отодвигаю от себя, чтобы жить; я на грани своего живого состояния [4, с. 38]. Коннотации «телесного перформанса» – разрушении рассудочности и нарушении табу, отчуждения, восстановление гуманистической установки, сочувствия и сострадания и радости плотской жизни.

Итак, арт-практика как манипуляция с объектами и телесные практики в самой действительности, являются конструированием события в контексте культуры. Такое произведение в зависимости от массы культурных факторов, знаний и установок публики далеко не всегда может обрести статус «искусства». Приемы устранения означающего, провокации, разрыва символического или, наоборот, монтаж, палимпсест ради эффектов интертекстуальности, вызывающие метаиронию и коннотации, позволяют сделать эстетическим событием всё что угодно, но такое произведение остается вероятностным, возможным, нестабильным. Арт-практика привлекает внимание к запретным темам, обнажая проблемы западной цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М: Прогресс, 2000. 536 с.
2. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. М: Иностранная литература, 1960, Вып. 1. С. 56–59.
3. Ильин И. Деконструкция // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М: INTRADA, 2004. С. 32–33.
4. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб: Алетейя, 2003. 256 с.

5. Маньковская Н. Феномен постмодернизма. М.-СПб: Языки славянской культуры, 2016. 496 с.
6. Маньковская Н. Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни // Миф и художественное сознание XX века. М: Канон плюс, 2011, С. 674–684.
7. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 376 с.
8. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М.: Астрель, 2009. 221 с.
9. Lucie-Smith E. Art Today. London, Phaidon press, 2000. 364 p.

REFERENCES

1. Bart R. Osnovy semiologii [The basics of semiology] // Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French semiotics: From structuralism to poststructuralism]. Moscow: Progress, 2000. 536 s.
2. El'mslev L. Prolegomeny k teorii iazyka [Prolegomes to the theory of language] // Novoe v lingvistike. Moscow: Inostrannaia literature [New in Linguistics]. 1960. Vyp. 1. S. 56–59.
3. Il'in I. Dekonstruksiia [Deconstruction] // Zapadnoe literaturovedenie XX veka [20th century Western literary criticism]. Entsiklopediia. Moscow: INTRADA, 2004. S. 32–33.
4. Kristeva Ju. Sily uzhasa. Esse ob otvrashchenii [The forces of horror. Disgust Essay]. St. Petersburg: Aleteiia, 2003. 256 s.
5. Man'kovskaia N. Fenomen postmodernizma [The phenomenon of postmodernism]. Moscow–St. Petersburg: Iazyki slavianskoi kul'tury, 2016. 496 s.
6. Man'kovskaia N. Esteticheskaia spetsifika postmodernistskoi mifologii v kinoproektakh Pit- era Grinueia i Met'iu Barni [The aesthetic specificity of postmodern mythology in film projects by Peter Greenaway and Matthew Barney] // Mif i khudozhestvennoe soznanie XX veka [Myth and artistic consciousness of the 20th century]. Moscow: Kanon plus, 2011, S. 674–684.
7. Fisher-Likhte E. Estetika performativnosti [Performance aesthetics]. Moscow: Kanon-plus, 2015. 376 s.
8. Khopkins D. Dadaizm i siurrealizm [Dadaism and Surrealism]. Moscow: Astrel', 2009. 221 s.
9. Lucie-Smith E. Art Today. London, Phaidon press, 2000. 364 p.

АРТ-ПРАКТИКА: ИРОНИЯ И КОННОТАЦИИ

Термин «арт-практика» охватывает такие феномены культуры и эстетической деятельности как *ready-made*, *objet trouvé*, ассамбляж, конструкция, инсталляция, перформанс, хэппенинг, алеаторика, «конкретная музыка», сериализм, сонорика и др. В отличие от искусства, в котором эстетическая реальность противопоставлена социальной действительности, арт-практика является манипуляцией с объектами, звуками и шумами, телесными действиями в самой действительности. В ситуации постмодерна происходит поворот от интеллектуализма модерна к телесности и текстуальности, культура понимается как многослойный текст, в котором уже «всё сказано». Возникает представление о невозможности создания нового и творчество заключается в цитировании прошлого, обыгрывании знаков

и значений. Творчество заключается в извлечении смысла, создании коннотаций, аллюзий и ассоциаций. Приёмами арт-практики являются устранение означающего, разрыв символического, ирония, коллажи текстов и цитирования, конструкции и телесные практики. Художник конструирует интересное событие в среде города или природе. Статус такого произведения вероятностный. Коннотации зависят не только от события, провокаций и означивания, но от культурного контекста, знаний и установок публики. Благодаря нарушению табу западной цивилизации арт-практика привлекает внимание к запретным темам, обнажая проблемы западной цивилизации.

Ключевые слова: искусство, арт-практика, авангард, инсталляция, означающее, ирония.

ART PRACTICE: IRONIA AND CONNOTATION

The term «art practice» covers such phenomena of culture and aesthetic activity as ready-made, objet trouvé, assemblage, construction, installation, performance, happening, aleatoric music, «Musique concrète», serialism, sonorism, etc. Unlike art where aesthetic reality is opposed to social reality, art practice is the manipulation of objects, sounds and noises, bodily actions in reality itself. In the postmodern condition there is a turn from the intellectualism of modernity to corporeality and textuality, culture is understood as a multi-layered text, in which everything is already «said». There is an idea of impossibility of creating something new and art comes down to quotation of the past, playing with signs and meanings. Creativity is based on extracting

meaning, creating connotations, allusions and associations. The techniques of art practice are elimination of the signifier, rupture of symbolic, irony, collages of texts and quotations, structure and bodily practices. The artist constructs an entertaining event in the environment of the city or nature. The status of such a work is probabilistic. Connotations depend not only on the event, provocation and meaning, but also on the cultural context, knowledge and attitudes of the public. By breaking the taboo of Western civilization, art practice draws attention to taboo topics, exposing the problems of Western civilization.

Keywords: art, art practice, avant-garde, installation, meaning, irony

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор

Южно-Российский гуманитарный институт, ректор

Россия, 344083, Ростов-на-Дону,

e-mail: lymirskaya@yandex.ru

Victor O. Pigulevskiy

Dr. Sci. (Philosophy), professor

South-Russian Humanitarian Institute, rector

Russia, 344082, Rostov-on-Don

e-mail: lymirskaya@yandex.ru

