

Е.А. НЕЧАЕВА (Самара, Россия)

УДК 821.161.1

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-022.30

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА**

**Аннотация.** Статья посвящена актуальной проблеме эстетической коммуникации в ситуации постмодернизма. Показывается, что традиционные категории теории коммуникации не адекватны специфике взаимодействия автора и читателя последней трети XX в. Искусство данного периода рассматривается в качестве второй волны разработки проблемы *аутентичности художественного высказывания*, построение которого интерпретируется как попытка отыскания такого слова, которое было бы отлично от дискурсивности. Интерпретация решения авторами проблемы построения аутентичного высказывания осуществляется с помощью введения категории мультитекста. Коммуникация рассматривается как создание сложноструктурированной модели «я» и поля реакции на текст, в котором любые возможные интерпретации предугаданы и пред-смоделированы самим текстом. Содержание коммуникации в эстетической практике И. Кабакова рассмотрено не как шифровка-дешифровка сообщения или взаимодействие, понимаемое как «диалог» и со-творчество, а как выстраивание квазифигур, пригодных для коммуницирования. Диалектика прав «я» и «другого» и составляет объект анализа данной статьи.

**Ключевые слова:** коммуникация, аутентичное высказывание, И. Кабаков, Д. Пригов, реакция, мультитекст.

Художественный акт, понимаемый как событие коммуникации между автором и читателем, интерпретируется в традиционных категориях теории коммуникации: «отправитель», «адресат», «сообщение» и т.д. Коммуникативная форма события художественного акта неоднократно доказывалась учеными; в работе «Отсутствующая структура» У.Эко говорит о «семиологической эстетике» – эстетике, изучающей искусство как коммуникативный процесс [Эко 1998: 405]. Независимо от того, кому приписывалась доминирующая роль в данном процессе, автору или реципиенту, коммуникация понималась как своеобразный «диалог» субъектов данной коммуникации. Под «диалогом», так или

иначе, понимался процесс создания и интерпретации текста, то есть шифровки и дешифровки сообщения посредством определенного общего для отправителя и получателя кода.

Однако традиционная интерпретация эстетической коммуникации как «диалога» автора и читателя, предполагающего их «сотворчество», находящая свое отражение во многих трудах современных ученых, как представляется, оказывается не вполне адекватной сути коммуникации в условиях коммуникативного кризиса третьей трети XX века.

Сущностные черты и причины кризиса связаны с ситуацией, которую, на наш взгляд, можно охарактеризовать как своеобразную вторую волну разработки проблемы аутентичности художественного высказывания. Как показал Н.Т.Рымарь в работе «Кубистический принцип в литературе XX века», изначально кризис был связан «с трудностями нахождения внутренне убедительного слова и формы, способных адекватно передать подлинный опыт переживания реальности – и прежде всего, реальности бытия человека» [Рымарь 2000]. Данные идеи актуализируются уже в искусстве, традиционно описываемом как искусство модернизма, и этот кризис, очевидно, не был преодолен.

Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации *пост*модернизма вновь становится актуальной: ее емко формулирует Д.А.Пригов в «беседе о новой антропологии» с А. Парщиковым: проблема поиска аутентичного слова оборачивается «не проблемой противостояния дискурсу, а проблема отысканий: где же все-таки та телесность, которая отличается от дискурсивности?» [Добренко 2010: 10].

Искусство данного периода развивается параллельно с осознанием дискурсивных моделей как репрессивных машин, теоретическое осмысление которых подготавливали работы Р.Барта, Ж.Женетта и др. Неоднократно отмечалось, что язык понимается не как инструмент или посредник между автором и читателем, а как средство власти и классификации: «в языке рабство и власть переплетены неразрывно. Если назвать свободой не только способность ускользать из-под любой власти, но также и прежде всего способность не подавлять кого бы то ни было, то это значит, что свобода возможна только вне языка» [Барт 1989: 550].

Примечательно, что художники, например, И.Кабаков, вполне осознают и артикулируют тот факт, что различные дискурсы, обслуживающие различные типы сознания, обнаружив своё насильственное стремление к монополии, оказываются равноценно пустыми и сливаются в единый диффузный тоталитарный дискурс:

*«Пушкин, Гоголь, Толстой сливались в неразличимый ряд с Героями Революции, Героями фабрик и заводов, Героями Соц. Труда, Героями Советского Союза, Героями гражданской войны, становились неизбежными и пустыми знаками нашей унылой повседневности» [Кабаков 2010: 272]. «Сильными дискурсами», вызывающими отторжение и, следовательно, требующими деконструкции являлись, таким образом, дискурс классической литературы и так называемый советский идеологический дискурс.*

Однако работа с ними была фундирована не столько стремлением к десакрализации данных дискурсов или попыткой лишения их тех «магических», гипнотически-фасцинирующих функций, которые есть у метарассказа, сколько, во-первых, постановкой проблемы поиска «своего места» или «своего дискурса»: своего места в жизни, в культуре, в коммуникации внутри определенного сообщества художников, а во вторых, – с проблемой крушения всех иерархий, «тонов и полутонов», системных связей, вытекающей из крушения самих метарассказов. Так, «Пушкин» и «Сталин» становятся не маркерами определенных миров и типов мировосприятия, а единым элементом «пустого» тоталитарного мира, чуждого «Я»: *«Для меня Пушкин и Сталин были совершенно одинаковы. То есть вся культура воспринималась как «их» культура: это все были учителя с большой буквы. И я их всех ненавидел с самого начала. Произошло нечто радикальное: это не борьба одного художественного стиля с другим, а просто посылание к черту всего «их» мира вообще [Кабаков 2010: 31].*

Так, в интерпретации Д.А.Пригова поиск способа построения субъективного, подлинного, аутентичного высказывания должен был осуществляться как отыскание способа выстраивания такой модели «я», которая не использовала бы существующие «насильственные» дискурсивные модели и метарассказы. В качестве попутного замечания укажем, что именно с поисками внутренне убедительного слова, отличного от «дискурсивности», мы связываем столь активную разработку авторами Московского концептуализма темы молчания, пустых «белых» полотен, «высказывания без языка», интерпретируемую нами как попытка нахождения способов высказывания, не обращающегося к каким-либо дискурсивным моделям. Б. Гройс отмечает и «интерес нынешнего искусства к нейтральным, деиндивидуализированным языкам описания – к языку тех же средств массовой информации, например, – в то время как еще недавно стремились к выработке особого индивидуального языка» [Кабаков 2010:26].

Содержанием художественного акта, являющего собой подлин-

ное, аутентичное, субъективное высказывание, в искусстве третьей трети XX века становится конструирование модели «я» (немало написано о конструировании «имиджа» проекта «ДАП»), вступающей в коммуникацию с читателем или зрителем-участником инсталляции в условиях коммуникативного кризиса ситуация постмодернизма, идущего по пути устранения метадискурсов, с которыми художник может самоотожествиться.

Д.А. Пригов комментирует: «Кризис – это некая условная оценка ситуации; <...> если избрать какой-то вектор как определяющий развитие <...>новой европейской культуры, то этим вектором окажется ось самоидентификации личности, то есть попытки ответить на вопрос: что такое личность» [Добренко 2010: 10].

Итак, новые, более сложные способы конструирования «я» рождают иные типы коммуникации между автором и читателем, следовательно, необходимо выявить понимание содержания и статуса подобной коммуникации самими художниками, раскрыть их интерпретацию роли и функции читателя в данном процессе.

Один из вариантов осуществления коммуникативного акта – искусственное создание автором поля реакции на произведение, в котором любые возможные интерпретации предугаданы и пред-смоделированы самим текстом. Так, частью художественного целого произведения И.Кабакова нередко оказывается «готовый» набор предзаданных и тем самым моделируемых самим текстом интерпретаций гипотетического зрителя. Например, в рамках инсталляции «Семь выставок одной картины» И.Кабаков помещает возможные реплики разнообразных масок-зрителей, способных как дать абсолютно противоположные оценки работе, так и вообще думать о чем-то, ей внеположном: а) «..Скука какая-то..», б) «..Когда это станет далеким прошлым, если вообще останется, – памятником чего вообще это будет? Метафизических претензий начала 70-х годов в Москве», в) «..Я понимаю весь этот замысел как игру с парами понятий, с их напряжениями. Картина, доска, покрытая пожелтевшими беллами, – одновременно и «вещь», и «свет», в зависимости от установки сознания зрителя..», г) «.. Если сейчас пойти в «Аврору», то можно еще успеть на сеанс двадцать..» [Кабаков 2010:84]. Таким образом, это текст, который содержит предзаданные возможности его интерпретации. Очевидно, что введение данных текстовых фрагментов не преследует цели облегчения восприятия для реципиента: это не «верная интерпретация», то есть не текст-дешифровка, адекватная некой изначальной авторской идее: это лишь «фрагменты сознания» разных людей: а) человека, который не понимает сути художественного текста, созерцателем коего он является б), в) человека,

принадлежащего, очевидно, к среде интеллигентов, который дает собственную интерпретацию, размышляя в традиционных категориях: «метафизика», «бытие» и др. г) человека, который думает о событиях собственной бытовой жизни и абсолютно не собирается рефлексировать над представленным текстом.

Эксплицирует ли введение автором таких текстов некое новое понимание сути художественной коммуникации? Мы предлагаем два вектора интерпретации данного явления.

Освобождение читателя от насилия реакции. С одной стороны, принято говорить о насилии и «ограничении», предпринимаемом дискурсом по отношению к «автору». Однако текстуальное насилие осуществляется и над читателем в том отношении, что зритель оказывается перед необходимостью интерпретации и/или реагирования на определенное художественное произведение. Очевидно, что набор таких реакций и интерпретаций также конечен, подчиняется, как, во-первых, социокультурным условиям и нормам поведения в обществе, так и общим законам интерпретации, существующим в данной социокультурной среде. Во-вторых, интерпретация обусловлена имманентными самому тексту факторами. Насилие в данном случае – необходимость реакции, интерпретации. В эстетическом дискурсе Московского концептуализма существует формула «ЭТО ЧТО-ТО НЕЗЕМНОЕ!» – восклицание, «имеющее единственный смысл отстранения, устранения от навязываемой оценки путем ритуального использования пустых, пустотных форм определения степени духовности» [Монастырский 1999: 193]. Термин «интерпретация» в данном случае считаем уместным заменить на термин «реакция». [Представляется, что необходимость *реакции* в инсталляции даже выше, чем при чтении художественного текста]. Так, предварительное выстраивание поля реакции на некий художественный объект позволяет избежать насилия от дискурсивной «необходимости» реакции.

Второй аспект интерпретации побуждает нас обратиться к понятию мультитекста.

Упорядочение хаоса мультитекста. Анализируя инсталляции И. Кабкова, Б. Гройс исходит из справедливого, на наш взгляд, допущения, что традиционная система «шифровки – дешифровки» не работает (во всяком случае, применительно к искусству, начиная со второй половины XX века) и формулирует свое понимание функционирования текста нового типа: «Работает совершенно другая модель. Ты создаешь какие-то знаки, и твоя интерпретация этих знаков – это часть твоей системы. Другой человек приходит, и эти знаки в его системе вообще функционируют совершенно

иначе. Они входят в иную смысловую систему. Приходит третий человек, и они снова функционируют совершенно иначе. И если мы спросим, насколько эти знаки удачны, я думаю, что они удачны не от того, что они должны выражать какой-то смысл. Я думаю, что они удачны ровно наоборот от того, что никакого смысла в них не прочитывается. Они, в каком-то смысле, пустые знаки. И каждый может их интерпретировать в своей системе. В сущности, чем меньше они несут смысла, тем эффективнее они функционируют. Реальная модель функционирования художественного знака в том, что он хорошо функционирует не тогда, когда хорошо прочитывается, а когда он вообще не прочитывается» [Кабаков 2010:123].

Подобный текст имеет «бесконечный ряд» интерпретаций. В связи с этим:

1) Назовем такой текст «мультитекстом», где латинская приставка «*multi*» означает «существенное, значительное наличие признака или свойств; множественность». [В качестве ироничного замечания отметим те комичные случаи, которыми пестрят новости современных музеев, когда посетители выставки с особым вниманием и ажиотажем обсуждают «арт-объект», оказавшийся на деле забытой перчаткой, упавшими очками другого посетителя или стаканом воды, имеющим исключительно утилитарные функции и арт-объектом не являющимся]. Так, объект, не содержащий в себе никаких предзаданных автором (его и нет, так как это не художественное произведение) интерпретаций и в этом смысле абсолютно «пустой», тот, «который не прочитывается», – открыт для бесконечного множества интерпретаций. Мультитекст – «пустой» и «полный» одновременно. Появление абсолютно новых практик и техник, собственно, как представляется, всегда является мультитекстом, так как не выработаны еще готовые, устоявшиеся, «прокатанные» способы взаимодействия (например, интерпретации) с текстом.

2) Так как модель взаимодействия читателя с автором как интерпретация (так или иначе смежающаяся с дешифровкой) перестает быть актуальной, считаем уместным использовать термин «*реакция*» для описания специфики взаимодействия с текстом последней трети XX века, понимая под ним ответное действие любого характера, не подразумевающее интерпретацию, напоминающее скорее разговор «по поводу» или «около» текста, а не его дешифровку.

3) Адекватная интерпретация как дешифровка мультитекста невозможна еще и потому, что она эксплицирует иную, сложную модель «я» и «Другого»: несводимого, неопределимого и необъективируемого «я» и столь же сложного Другого. Другой настолько Другой, что он не встраивается вообще ни в какие связи. Это не «понять, что Другой – такой же, как ты», то есть ценить его, потому что он столь же ценный,

как ты, а ДРУГОЙ, понятый как Другой. Следовательно, общего кода у «я» и Другого быть не может. «Я» постоянно стремится ускользнуть от интерпретации (фигуры эстетического ускользания у МК – предмет отдельного обсуждения, его оставим в стороне).

Мультитекст может быть понят как некий идеальный абстрактный объект (любая, даже ничем не ограниченная формально интерпретация любого предельно абстрактного «пустого» объекта все равно конечна и ограничена). Тем не менее в таком случае разнообразие голосов, реакций и интерпретаций мыслится как хаос. В таком случае создание заведомо продуманного поля реакций может быть понято как стремление к контролю, упорядочению хаоса посредством осуществления попытки тотального контроля: «если меня нельзя понять и если меня все равно не поймут, пусть меня не поймут мною выбранным и отрефлексированным способом».

Подобную интерпретацию косвенно подтверждают реплики, высказанные Б. Гройсом в диалоге с И. Кабаковым, с которыми последний согласился: «Здесь, кроме всего прочего, сказывается страх чужой оценки, боязнь чужой реакции. Ты постоянно хочешь предвосхитить чужую оценку, интегрировать ее в свою собственную и тем самым парализовать ее» [Кабаков 2010:12]. И далее: «В результате ты создаешь какой-то мир воображаемых людей, которые реагируют на твои работы, комментируют, интерпретируют, оценивают их и т. д. И ты коммуницируешь с этими воображаемыми людьми, когда у тебя не получается коммуникация в реальном мире, и таким образом компенсируешь недостаток этой реальной коммуникации» [Кабаков 2010:14].

И.Кабаков, рассказывая о биографически достоверных событиях своего детства, указывал в разных работах, применительно к анализу разных явлений и в разговоре с разными собеседниками на два аспекта его поведения в коммуникации и ее восприятия: в нем соседствуют, с одной стороны, «страх не быть адекватно понятым» и, с другой стороны, «панический страх невнимания другого» [Кабаков 2010: 12]: «Страх ответить невпопад – это и есть для меня страх небытия». «Для меня смерть – это неучастие в коммуникации» [Кабаков 2010: 8]. Создание поля реакций в эстетической практике И. Кабакова выполняет и анестезирующую функцию в ситуации страха перед коммуникацией: «Постоянный страх ответить неправильно, невпопад заставляет меня и сейчас имитировать ответ еще прежде, чем я понимаю смысл, содержание и цель вопроса. Когда ко мне обращаются, я не успеваю подумать, могу ли и должен ли я ответить. Я отвечаю так же автоматически, как обезьяна дергает лапой.<...> Я боюсь не ответить на вопрос другого, я боюсь задать ему вопрос[сам]. Так, я стараюсь сам никогда

не звонить, если этого можно избежать. Другой имеет для меня всегда большую ценность, чем я сам, всегда реальнее, чем я сам» [Кабаков 2010: 8]. Ключевым понятием здесь является, на наш взгляд, формулировка «имитировать ответ». Такая коммуникация является «застрахованной»: по словам И. Кабакова, «таким образом перекрывается, нейтрализуется поле невнимания» [Кабаков 2010:14], при этом насилие необходимости реакции снимается.

Иными словами, коммуникация приобретает следующую специфику: текст начинает порождение второго текста, являющегося одновременно частью первого: автор создает «воображаемых коммуникантов» – предзаданные векторы реакции и выстраивает коммуникацию с данными квазифигурами. Выстраивание квазифигур, пригодных для коммуницирования с ними, является психолого-эстетической реакцией на хаос и возможную агрессивность реакций, существующих в ситуации интерпретации мультитекста или «закрытых» объектов, не несущих в себе самом «рельсов» для возможной интерпретации. При этом реальный, «биографический читатель» или зритель оказывается освобожденным от насильственной необходимости реакции.

Функции автора при таком понимании цели коммуникации также меняются по сравнению с функциями традиционного автора-демиурга или автора, верящего в возможность построения истинного, субъективного, подлинного аутентичного высказывания через исповедальное слово. По словам Б. Гройса, «традиционный художник стремился к самовыражению и самопреодолению, он стремился снять ситуацию отчуждения и пробиться к подлинности», И.Кабаков, напротив, «с самого начала находится в состоянии неопределенности, отсутствия веры в «я»», «поэтому твоя задача обратна: ты стремишься к самоотчуждению, самоперсонифицированию, чтобы вообще начать говорить или работать. Здесь мы имеем действительно неклассическую ситуацию: отчуждение выступает как позитивная ценность и как источник возникновения художника-персонажа» [Кабаков 2010:28].

Я, понятый или вернувшийся к себе как Другой, – та же модель построения субъекта, которая существует и у Д.А. Пригова, художественное поведение которого, как известно, описывается термином «ПРОЕКТ». О специфике субъекта в лирике Д.А.П. написано немало. А. Жолковский указывает: «Проект состоял <...> в создании мультимедийного и панидентичного образа метатворца, не автора отдельных удачных произведений, а универсальной порождающей художественной гиперинстанции» [Цит. по: Добренко 2010: 98]. Нас в данном случае интересует то, как должна, по мнению самого Д.А. Пригова, осуществляться коммуникация с читателем при таком понимании цели и



сути их взаимодействия. Говоря о специфике коммуникации в рамках его собственной эстетической практики, Д.А. Пригов указывает: «Мне нужен не читатель в традиционном понимании этого слова, а некий отслеживатель этапов моего проекта. Хотя, если традиционный читатель отыщет некую прелесть в моих текстах, я благоговею перед ним и рад за него. <...> отслеживание происходит по некой либо документации, либо квазидокументации моего опыта. Это может быть присутствие на перформансах, чтение моих изданий, обмен слухами обо мне. Важно, чтобы процесс был постоянен» [Пригов 1996].

Таким образом, авторская рефлексия над возможностями художественной коммуникации свидетельствует об изменениях в типах коммуникации автора и читателя (зрителя), их целях и функциях. Взаимодействие, понимаемое как «диалог» и со-творчество, приобретает черты реакции в поле заранее смоделированных автором квинтифигур, пригодных для коммуницирования, или «реакции-отслеживания» этапов порождения метатворцом больших массивов метатекстов.

## ЛИТЕРАТУРА

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.

*Кабаков И.* Тексты. – М.: Издательство Германа Титова, 2010. – 640 с.

*Кабаков И., Гройс Б.* Диалоги. – М.: Вологда, 2010 – 360 с.

*Монастырский А.* Словарь терминов московской концептуальной школы. – Москва: Ad Marginem, 1999. – С. 224.

Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): Сб. статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецко-го, И. Кукулина, М. Майофис. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 784 с.

*Пригов Д.* Транскрипт IRC-конференции Дмитрия Александровича Пригова, организованной Zhurnal.Ru 12.11.1996 г. на канале #zhurnal. [электронный ресурс URL: <http://www.netslova.ru/teoriya/transcripts/prigov.htm>, дата обращения: 27.05.2016]

*Рымарь Н.Т.* Кубистический принцип в литературе XX века // На-следие – современность. Межд. Конф. худ. музеев 1998 года. Самара, 2000 [электронный ресурс [http://skola.ogreland.lv/literatura/teorija/private/tl\\_5.htm](http://skola.ogreland.lv/literatura/teorija/private/tl_5.htm), дата обращения: 27.05.2016]

*Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию». – ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.