

С. Т. Махлина¹

СЕМИОТИКА КРИЗИСА

Кризисы, с которыми столкнулось мировое сообщество в конце 2000-х годов, обратили на себя внимание современных ученых. Известно, что кризисы бывают не только финансовые, но и кризисы идей, затрагивают культуру и искусство. На мой взгляд, кризисы в культуре полезны. Не случайно Н. Тишунина писала: «Диалектика каждого кризиса заключается в том, что он знаменует собой переход от одной изжившей себя формы развития культуры к другой, нарождающейся»².

Кризис порубежья XIX–XX веков породил ситуацию, схожую с современной. Тогда так же, как и сейчас, передовая интеллигенция ужасалась упадку культуры, возвестив о «грядущем Хаме». Да, симптомы кризиса были всеобъемлющими. Но сегодня мы восхищаемся достижениями Серебряного века, с вдохновением повторяем многие имена того времени.

В середине XX века возникший в это время экзистенциализм констатировал, что современное общество тогдашних представителей экзистенциализма можно рассматривать как кризис цивилизации, разума и гуманности. Но они выступали против капитуляции личности перед этим кризисом.

Сегодня совершенно не случайно возникло большое количество ремейков, апгрейдов, симулякров.

Ремейк (*англ.* *Remake*) — это произведение, использующее сюжет ранее созданного произведения. Чаще всего ремейк — произведение киноискусства, когда вновь используется сюжет ранее зарекомендовавшего фильма, но уже с новыми актерами, новыми техническими средствами и т. п. Любопытно, что «Золушка» ставилась 100 раз, «Гамлет» — 74, «Доктор Джекилл и мистер Хайд» — 52, «Робинзон Крузо» — 44. Этот ряд можно продолжить³.

Апгрейд — сегодня весьма распространенное явление. Если раньше существовал только жанр ми-

нимальной пародии — дословно пересказывался известный текст, но ему придавался новый, не предполагавшийся смысл. В апгрейде, например, классический текст повторяется на фоне общего сокращения сюжетных поворотов, хотя при этом минимально изменяются обстоятельства, имена, профессии героев. В современном искусстве изобилуют жаргонизмы, уничтожаются приметы стиля первоисточника. Сегодня часто раздаются возгласы о «смерти автора»⁴. Но это иллюзия. Автор всегда осознает свою ответственность.

Об этом писал и М. М. Бахтин: «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных подходов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг в друга в единстве вины и ответственности»⁵. Ибо те, кто создает художественные произведения, отдают себе отчет, а иногда и неосознанно понимают, что их произведения оказывают достаточно сильное воздействие. Отметим, что еще в конце XIX века известный психолог и педагог П. Каптерев разделил читателей на две категории: на «идиотов подражателей» и «гениев подражательности». Гении, подражая, начинают новое творчество, «идиоты» подражают буквально, вплоть до внешности. Ценность искусства, по Каптереву, «не в прямой демонстрации положительного примера, но в преображенном и укрупненном отражении противоречивой реальности. Если же произведения искусства превратят в иллюстрацию к правилам поведения, то оно тем самым перестанет выполнять свои социальные обязанности — средствами, доступными только искусству, подвигать человека к размышлению о самом себе»⁶.

Именно поэтому роль базового текста первоисточников становится как никогда значимой. В прошлом привлекают высокий нравственный идеал

¹ Профессор кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, доктор философских наук, заслуженный работник высшей школы РФ. Автор свыше 250 научных публикаций, в т. ч. 13 монографий: «Семиотика культуры и искусства», «Язык искусства в контексте культуры» и др.

² Тишунина Н. В. Современные глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии // Глобализация и культура: аналитический подход: сб. науч. тр. СПб., 2003. С. 11.

³ URL: <http://slovari.yandex.ru/dict/economic/article/ses2/ses-5705.htm>

⁴ Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар, 2008.

⁵ Бахтин М. М. Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 7.

⁶ Левшина И. С. Кино-телемагистр, мы и наши дети // Кино — юным. М., 1985. С. 228.

классических произведений, стремление увеличить коммуникативную направленность художественно-го текста.

Симулякр — слово, часто используемое в современной культуре. Слово *simulacrum* в латинском языке имеет три значения: 1) подобие, видимость; 2) образ, изображение, статуя; 3) тень, призрак, привидение. Этот термин Ж. Бодрийяр позаимствовал у Эпикура. Эпикур рассматривал это понятие как копию, образ вещи. Бодрийяр вводит это понятие для обозначения соотношения образа и реальности в современном постиндустриальном мире, которое проходит четыре исторические фазы: 1) образ отражает реальность; 2) образ маскирует и искажает реальность; 3) образ указывает на отсутствие реальности; 4) образ не имеет никакого отношения к реальности. Причем первые два этапа относятся к классической эпохе существования картины, в то время как третий связан с массовым репродуцированием образов в индустриальную эпоху, современный, четвертый период описан через понятие «симулякр».

Симулякр — знак без денотата, знак того, чего нет. Симулякр точно отражает культуру второй половины XX века. Ж. Бодрийяр писал: «Понятие симулякра (“видимости”, “подобия”) существовало еще в философии Платона: имеется идеальная модель-оригинал (эйдос), по отношению к которой возможны верные или неверные подражания. Верные подражания — копии характеризуются сходством (с моделью), а неверные подражания — симулякры — своим отличием (от модели и друг от друга)»¹. Данное понятие широко используется многими исследователями современной культуры. Однако Ж. Делез утверждает: «Симулякр — вовсе не деградированная копия. В нем таится позитивная сила, отрицающая как оригинал, так и копию, и модель, и репродукцию»².

Поэтому Ален Бадью, один из первых исследователей творчества Ж. Делеза, определил мир делезовских сущностей как «театр симулякров бытия»³. Связано это с тем, что бытие предстает для Ж. Делеза как некая игра парадоксов: мысль — не внешнее и не внутреннее, она — внешнее внутреннего или внутреннее внешнего; смысл — атрибут вещей и одновременно выражаемое в предложении; симулякр — ни оригинал, ни копия; события — ни активные, ни пассивные, ни внутренние, ни внешние, ни воображаемые, ни реальные.

Не случайно Ж. Бодрийяр, например, использует понятие «симулякр» и для анализа культуры, и для анализа искусства. Симулякры создают иллюзию заполненности мига, расширения пространства человеческих возможностей, иллюзию насыщенной и интенсивной жизни, характеризуют особенности современной потребительской цивилизации. Если в культурах прошлых веков существовали элементы иллюзорного расширения пространства, удвоение предметов (вспомним широко распространенные обманки в XVIII в.), то в современной культуре такого рода симуляции характеризуются всеобщностью

и постоянством. «Мы вступили в эру симуляции, наступление которой знаменует полная заменяемость некогда противоречивых или диалектически противоположных терминов: взаимозаменяемость красивого и уродливого в моде, правого и левого в политике, истинного и ложного в массмедиа, полезного и бесполезного на уровне объектов, природы и культуры на любом смысловом уровне. Все становится “неразрешимым” — эффект, вызванный повсеместным господством кода, основанного на принципе нейтрализации индифферентности»⁴. Симулякр снижает эксперимент до эмпирического уровня, в нем утрачиваются цели преобразования, но сохраняется преобразование как бесконечный акт. Таким образом, симулируется сам эксперимент. Симуляторы отбрасывают человека за пределы реального мира, вытесняют его, оказывая парализующее действие приемом пресыщения. Это иллюзорное образование, создающее иллюзию новизны при полной зависимости от традиционных вкусов и творческих методов прошлого. Экспериментальное мышление преобразуется в симулякр.

Понятие «симулякр» особенно важно при рассмотрении и понимании постмодернизма. В симулякре знак претерпевает ряд модификаций, симулируя реальность, маскирует ее отсутствие и в конце концов становится тем, что не означает ничего. Не отражая ничего, знаки-симулякры приобретают смысл, полученный ими из их эстетического облика, образованного из породившей их реальности, неся черты этой реальности и впечатлений от нее. Таким образом, знак, не имеющий связи с реальностью, утративший ее, становится компонентом художественной структуры, выражая ассоциации автора от реальности, целостность видения автора. Несмотря на то что этот знак, видимо, бессмыслен по своим реальным корням, он наполнен субъективным авторским содержанием. Пример симулякров в современном искусстве — серия «Менины» Пикассо, где серийный экспериментальный анализ служит для изучения знаменитого полотна Веласкеса. По мнению многих исследователей современной культуры, симулякр в дальнейшем будет занимать все большее место в массовой культуре. Ж. Делез писал по этому поводу: «Бог сотворил человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие. Сохранив, однако, образ, мы стали симулякрами, мы утратили моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое...»⁵

Кроме того, Ж. Бодрийяр сформулировал понятие «промышленный симулякр». При серийном производстве вещи постоянно становятся симулякрами друг друга, а вместе с ними — и люди, которые их производят. Но по сравнению с эрой подделки, двойников, зеркал, театра, игры масок и видимостей, эра серийно-технической репродукции невелика по размаху. Первым последствием этого сформулировал Вальтер Беньямин. Он показал в своем «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости», ставшем классическим, что именно

¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 8.

² Бадью А. Делез. Шум бытия. М., 2004. С. 61.

³ Там же.

⁴ Бодрийяр Ж. О совращении // *Ad marginem*'93 (ежегодник). М., 1993. С. 330.

⁵ Делез Ж. Платон и симулякр. М., 2007. С. 49.

в XX веке открылись новые территории, свободные от «классических» производительных традиций и изначально расположенные под знаком воспроизводства. Сегодня в эту сферу попадает все материальное производство. Поэтому Ж. Бодрийяр считает: «Как нам известно, сегодня именно в плане воспроизводства — моды, массмедиа, шоу, рекламы, информационно-коммуникативных сетей — в сфере того, что Маркс пренебрежительно именовал непродизводительными издержками (какова ирония истории!), то есть в сфере симулякров и кодов обретают свое единство общие процессы капитала»¹.

Действительно, как верно указывает А. И. Извеков, ни один из предшествующих постмодернизму кризисов культуры не выразил столь ярко социально-психологический фон кризисной ментальности, усиливающийся феноменом, с которым человечество столкнулось фактически впервые, — обезличиванием культуры. «Обезличивание культуры обнаруживает себя в примитивизации запросов “среднестатистического человека”»². При этом А. И. Извеков приводит обширный ряд характеристик личности постмодернизма. Это и нигилист, пытающийся скрыться от нигилизма; и свободолобивый человек, не способный справиться со своей свободой; и человек, уверенный в своем превосходстве над людьми любых прежних эпох, но не способный определить сущность превосходства; и не верующий ни во что, но жаждущий веры. «Словом, это человек, который на вопрос о смысле жизни, скажет, что смысл только

в том, чтобы ее прожить, включая в прагматический расчет жизни все ее составляющие — от профессии до семьи. Наконец, черты новой личности приобретают глобальный, распространяющийся повсеместно характер»³.

Е. Гротовский так охарактеризовал эту ситуацию: «Сегодня не только каждая традиционная общность людей стала Вавилоном, где смешались языки и исчезли общие верования, но в равной степени каждый человек сегодня — Вавилонское столпотворение, потому что в основе его существа уже нет монолитной системы ценностей»⁴.

Сегодня кино и телевидение, создавая стереотипы своего искусства, сами подпадают под их власть и становятся рабами зрительских пристрастий. Чем обширнее аудитория, тем легче это происходит. Губительность коммерциализации ощущают все. Становясь на поток, искусство теряет свою духовную значимость.

Итак, можно без конца повторять, что мы видим ужасающую пропасть, куда проваливается современная культура. Мы можем даже указать на основные признаки этого угрожающего явления. Однако вместе с тем в этой культуре уже зарождаются многочисленные элементы того будущего расцвета, который обязательно последует за современным этапом. Как правило, в периферийных отделах культуры накапливаются новые элементы, которые впоследствии становятся все более значимыми. Так в истории культуры происходит постоянно.

¹ Бодрийяр Ж. Указ. соч. С. 123.

² Извеков А. И. Проблема личности постмодерна: кризис культурной идентификации. СПб., 2008. С. 24.

³ Там же. С. 23.

⁴ Гротовский Е. От бедного театра — к искусству-проводнику // Искусство режиссуры. XX век. М., 2008. С. 553.